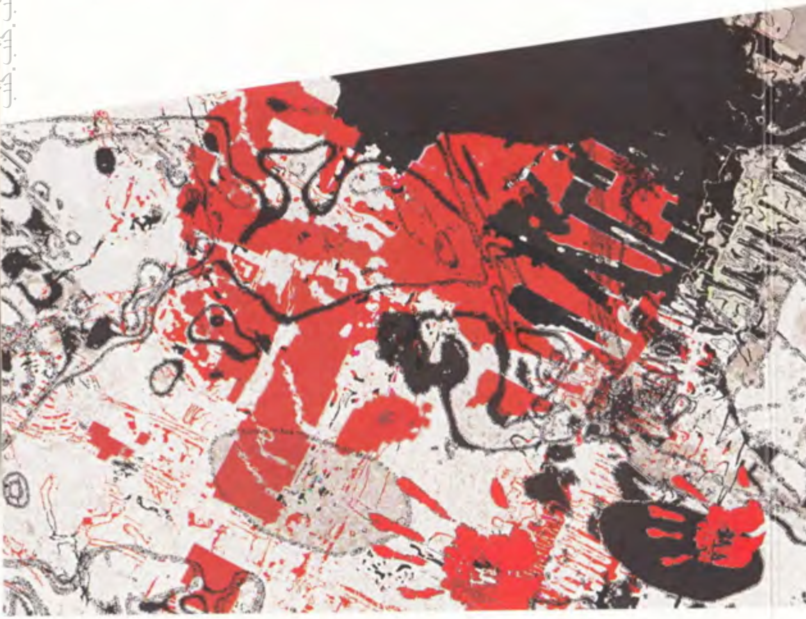
دراسات مسرحية

د. فاضل سوداني



العنف
والفوضى المنظمة
في مسرح شكسبير

دائرة الثقافة والإعلام الشارقة

د. فاضل سوداني

العنف والفوضى المنظمة في مسرح شكسبير

إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة 2015 م

الناشر: دائرة الثقافة والإعلام ـ حكومة الشارقة ـ دولة الإمارات العربية المتحدة
هاتف: 5123333 9716+
بـرّاق: 5123303 9716+
بريد إليكتروني: sdci@sdci.gov.ae

الطبعة الأولى 2015

822.30093
فـ س ع
فاضل سوداني
العنف والفوضى في مسرح شكسبير / فاضل سوداني .– الشارقة (الامارات العربية المتحدة): دائرة الثقافة والاعلام ، 2015
388 ص ؛ 21سم
– العنف في المسرح
2 – المسرحيات الانجليزية – تاريخ ونقد
– العنوان
تدمك: 9789948021285

المقدمة

«هل مازال بالإمكان إنقاذ إنسانيتنا وحضارتنا.. أم إنهما محكومتان بالخراب والتحلل بصورة لا يمكن إصلاحهما بعدها؟».

يمكننا الآن أن نضيف على شك نيتشه هذا شيئاً آخر له علاقة بقدرة الحضارة المعاصرة على تجاوز هذا التحلل مما يحفزنا إلى أن نسأل التالي: هل مازالت إنسانيتنا وحضارتنا محكومتين بالجهالة والخراب الذاتي والجمعي؟ وهل مازال العنف والفوضى المنظمة من شهود الدمار الحقيقي هو الذي يتحكم فينا؟

وهل يمكن أن يكون للفن والإبداع عموماً دور في الحد من العنف والفوضى المنظمة ووقف تشيؤ الإنسان في عالمنا؟

وهل يستطيع الفن والمسرح بالخصوص أن ينقذنا من هذا العنف وهذه الفوضى التي يقودها العقل الشرير؟

وهـل يمكن للفن أن يشــخص ويشـير إلى تلك الأشـياء في حياتنا التي تبدو بوجود هذا الاستثناء أكثر عبثيةً، وأن نجعل من عالمنا أكثر إنسانية وأقل عنفاً؟

هذه هي الأسئلة الجوهرية التي يمكن أن تثير انتباهنا الآن.

وما نؤكده في دراســتنا هذه هو أن العقل الشكســبيري الرؤيوي – المركـب جعـل هذا الكاتـب أن يكون هو الأكثر معاصــرة الآن، لأنه تخطى عصره وحضارته ليشخص لنا الخراب المنظم لعصرنا وعالمنا الحالي، وأن يحلل تلك النفس البشرية التي عالجها في مسرحياته وكأنه يحلل ويتحدث عنا نحن بالذات وفي زماننا الراهن.. ثم هل يمكن تأسيس إنســانيتنا من جديد على ضوء تشــخيص شكسبير، – والذي يعد واحداً مــن أهم من عالجوا جماليات الفن والجوانب الاجتماعية وســيكولجية الإنســان – وعلى ضوء تحليل ما درسه وشخّصه شاعر التراجيديات هذا المتخطية للزمن من شــخصيات مأزومة، سواء كانت مازوخية – سادية أو فيشية عاشت مأساتها أو مأساتنا المعاصرة، والتي أشّرت لنا على الجوانب الكثيرة من عقدنا السيكولوجية.

فإذا كان فردريك نيتشــه يشــخص دور الفلســفة على أنها محاولة لطرح الســؤال الجوهري في المســاهمة في تغيير الحياة والعالم فقط، وخاصة عندما تصبح الفلســفة قادرة على أن تبت في مســألة جوهرية هي: إلى أي مدى اكتســبت الأشـياء طابعاً وشــكلاً لا يمكن تغيرهما؟ يكـون من المنطقــي القول بأن من واجب الفلســفة أن تسـير قدماً في التأثيـر في ذلـك الجزء من العالم الذي مازال قابـلاً للتغيير؟ وهذا هو بالتأكيد تشخيص نيتشه للجزء الذي يبدو ميتاً في عالمنا وحياتنا والذي يمكن تغييره.

ولكن الأكثر أهمية هو أن جانباً من أشياء العالم والحياة هذه اكتسبت شكلاً لا يمكن تغييره، ولهذا علينا أن نشخصه لأنه ثمرة متعفنة، مما يدفعنا إلى تأشير ذلك الجزء القابل للتغيير في كل مجالات الحياة ومنها الجانب الفكري والثقافي، وهنا يمكن التأكيد على أن ما نسميه بالعنف والفوضى المنظمة هو شيء جوهري في عالمنا وحياتنا المعاصرة، وهو إشكالية تستحق البحث، فهل عالجها شكسبير حقاً كما ينبغي؟

وهل يمكننا وبذات الحماس أن نجعل من الفن عموماً والمسرح وجماليات الإبداع خاصة مناهج قادرة على التأثير في ذلك الجزء من العالم، وفي مقدمته الذات الإنسانية القابلة للتغيير؟ وهل حقاً أن عالمنا المحيط والذات البشرية مازالا قابلين للتغيير؟

بالتأكيد فإن منهج بحثنا في هذا الكتاب يدفعنا إلى تحليل ودراسة الموضوعات والجوانب الإنسانية التي عالجها شكسبير في مسرحه برؤية نقدية تحليلية سيميائية – بصرية (حسب رؤيتنا للتبصر الشكسبيري)، متيقنين بأنه مسرح حمل مستقبله وصوره وأحداثه العنيفة بين سطوره، والتي اجتازت الزمن وفي ذات الوقت فإن المسرح الشكسبيري بمجمله هو القادر أيضاً على تشخيص الكثير من جوانب مستقبل الإنسان الغامضة.

من هذا المنطلق فإن هذه الرؤيا تحتاج إلى بصيرة بحثية قادرة على الكشف عن الأبعاد الخفية في الذات الإنسانية التي عالجها شكسبير، ولهذا سنحاول تحليل مسرح شكسبير انطلاقاً من الجوانب المهمة في التحليل البصري الذي نفترضه للنص والعرض المسرحي كرؤيا بصرية، والتي هي ضمن مفهومنا النقدي مثل:

- السـقطة والشعور بالكآبة

- السقطة من أجل تكامل ذات البطل التراجيدي.

- القناع والمرآة المرائية.

- الأسلبة والاختزال في الحدث وذات البطل.

- شيزوفرينيا الذات في أنثى الأنثى.

- الإيمان المطلق بخراب الوجود.

- العبث أو التغريب.

- الغروتسك الشكسبيري المتفرد.

- العنف وهستيريا الروح.

- التأويل المضاعف أو تأويل التاويل.

فالسقطة (APORIA) أي المفارقة الملتبسة والغامضة التي تفاجئ وتغري البطل وتشوّش عقله وتحوله إلى كائن مهووس لتحقيق سقطته حتـى نهايتهـا (أو تكامله الذاتي) بعد أن تتلبسـه الأوهام فيظل مأخوذاً بالنبوءات ومدفوعاً بالقدرة السـحرية لتعاويذ رسـل الانتقام أو ملائكة الرحمة، أو مدفوعاً بأوهامه وطموحاته الشريرة أو قراراته التي تبدو أبديـة أو تـردده الوجودي في اتخـاذ أي قرار. فتتحقق سـقطة البطل لتتحول إلى لعنة نهائية تشله تماماً، فيلتبس عليه الكون والعالم المحيط ومن ثم يسقط في التيه وكأنه ذبيحة مدنسة، لكنه بهذا تتكامل ذاته.

والسـقطة ليسـت قدرية وإنما تفرضها الظروف الذاتية والنفسـية

للبطـل التي تدفعه إلى الشـعور بتحقيق الذات والتـي تهيئها الظروف المحيطـة به. ومن الضروري ألا نفهم السـقطة كونها سـقوطاً سـلبياً مفاجئـاً ومفروضاً وإنما أحياناً يضطر البطل إلى ممارسـتها من أجل أن يحقـق تكامله التراجيدي والبطولي، إذاً هي قدرة البطل على تحمل مسؤولية اختياره الذاتي والوجودي من أجل تحقيق ذاته وتكاملها.

أي إنها ليسـت (سقوطاً) بالمفهوم الأخلاقي المتعارف عليه، وإنما هي سقطة تحقق وتكشف الجوهر الحقيقي للذات، فتتجلى على حقيقتها.. إنها السـقطة التراجيدية – الوجودية التي تقلق الذات وتخلق خلخلة في روح البطـل والبناء الاجتماعي الذي ينتمي إليه عموماً في فترة زمنية محددة بحيث توقف ديناميكية التطور.. وما يسود بعد ذلك هو الصمت الاستثنائي الذي يُخرس البطل أو الصراع النهائي حتى الرمق الأخير، أو البحث عن حصان النجاة الذي لا يمكن للبطل أن يعثر عليه كما هو الحال مع مصير ريتشـارد الثالث ورغبته في مقايضة مملكته بحصان الهروب.

فالسـقطة ليست الفعل أو النتيجة، وإنما هي السلوك والممارسة لما قبل الفعل، أي تلك الأسـباب التي أدت لذلك، أو هي تلك المسببات وما يعتمـل في داخل البطل. وبالتأكيد فإن هـذا ينطبق على نوع معين من الأبطال والأحداث.

وتكـون السـقطة أيضـاً ما بعد الفعـل عندما تكـون هناك ظروف اسـتثنائية أخـرى أي تكون السـقطة هـي النتيجة التي ختمـت الفعل التدميـري للبطل وجعلت منه إما ذاتـاً كاملةً وإما تحوله إلى عدم، إلى شـيء ككل الأشياء السـاكنة في الوجود، أي يكون ذاتاً ناقصةً وجاهلةً

باختيارها ووجودها الذاتي هي، أو أننا نراه محلقاً تتلاطمه عاصفة هوجاء مجنونة لتقذفه في جحيم سوء الفهم وعنف الفوضى المنظمة.

إن السقطة والوعي بها في ماكبث يؤدي إلى: تأنيب الضمير وإلى الكآبة وهذه تؤدي إلى الخوف الوجودي، والإحساس بالخوف يجعل الكئيب في حالة من الدفاع عن نفسه وعمّا يملكه، أي عن طموحه، لذا فإن ما يعالج الخوف هو استخدام سلاح العنف الذي يؤدي إلى تدمير العدو المفترض، المتخيل أي الآخر. وكلما ازداد الشعور بالكآبة ازداد الخوف والفوضى المنظمة، وكنتيجة ستزداد الرغبة في قتل الآخر. وكل هذا سيؤدي إلى تحقيق ذات البطل الداخلية حسب مفهوم السقطة الوجودية الواعية.

أن يسقط البطل يعني أن يُظهر ذاته الداخلية الحقيقية أو مرآته المرائية، فالسقطة هنا تجبره على أن يظهر أمامنا بشاعته وحقيقته وعنفه ودواخله المظلمة، أما بالنسبة إليه فكل هذا يعني قوته وذاته المخفية التي ستتحقق في تكاملها الأخلاقي – الوجودي، أي إن هذا النوع من الأبطال لهم قانونهم الأخلاقي الخاص بهم والمختلف والذي يحققونه ويدافعون عنه أمام المجتمع برمته.

إذاً البطولة التراجيدية هي نضال قبل أو بعد سقطة ذاتية من أجل استعادة الوعي بالذات الداخلية وهذا ينطبق على جميع الأبطال.

والسقطة تجعل من البطل قادراً على احتمال العيش في حياة معلقة على وتر فوق هاوية الوجود الهامشي وهو يعي العمق السحيق لهذه الهاوية، ومع هذا فإنه مضطر إلى أن يسير بسقوطه إلى النهاية من أجل إبراز ذاته، أي يسير إلى السقطة التي تكشف عن ذاته الداخلية أو

قناعه الداخلي الذي كان مغلفاً بمظهر آخر غير ما كان يظهر عليه. إذاً السقطة مرتبطة أيضاً بالقناع والمظهر أو بالمرآة المرائية.

وفـي هذا الخصـوص فإن مفاهيم الفيلسـوف الدنماركي سـورين كيركغـارد حـول اختيار واسـتعادة الـذات الضائعـة معروفة وتمس مفهومنا في هذه الدراسة وسنشير إلى ذلك.

أن يسـقط البطـل يعني أن يظهـر ذاته أو مرآتـه المرائية الداخلية المخفيـة، فمـن خلالهمـا تتضخم الحساسـية السـيكولوجية للذات في مختلف الأزمنة، بما فيها زماننا الذي يأخذ فيه الخداع مظهر الرحمة، والحقد والفساد يتقنعان بالفضيلة والزيف وسمسرة المشاعر والأفكار، (فالمظهـر قليلاً ما يتفق مع طوية القلب، بل إنه قد لا يتفق معها أبداً)، ويأسف شكسبير أحياناً لأن (الخداع يتخذ هذا المظهر الرحيم، ويستثير الحقد الدنس تحت قناع من الفضل).

ومن خـلال إمكانية التلاعب وتبادل الأدوار هذه، تتكشـف أخطر أسـاليب ووسـائل التدمير والخـراب والتآكل الذي يعم حياة الإنسـان ووجـوده وماهيته بـل الوجود كله، مما تزيد أسـباب الموت، وينطبق هذا على الكثير من الأمم والشـعوب في لحظـة معاناتها من الأزمات والحروب، وأيضاً عندما تكون سلطاتها غير شرعية. وإذا أمعنا النظر في كل هذا نسـتطيع أن نقول بأنه يشـكل جانباً مـن العنف والفوضى المنظمة، مما تفرض دراسـته حسـب مفهوم نقدي وتحليل بصري – سـيميائي مبني على السقطة والقناع والمرآة المرائية بعيداً عن التحليل السـيكولوجي الـذي تحول إلى كليشـة لتحليل أبطال المرايـا المرائية مثل ياجو وريتشـارد الثالث وماكبث وليـدي ماكبث ولير وبولونيوس ويوليوس قيصر أو بروتس وغيرهم.

إضافــة إلــى التأكيد المنهجي حــول أهمية تذوق الحياة كإحســاس شــعري – جمالي، وهــذا يمكن أن نجده لدى شكســبير ليس من ناحية الطاقة الشعرية في مسرحياته أو قصائده، وإنما من ناحية الفكر الفلسفي والجمالي، وتلك الأســئلة الأكثر أهمية والتي تناسب كل العصور، مما يدفعنا لطرح السؤال التالي:

هــل يمكن أن نتــذوق حياتنا المعاصــرة من خــلال تذوقنا للرؤى الشكسبيرية الشعرية والدرامية والفلسفية والفكرية؟

فإذا استطعنا ذلك فإننا نفهم الأسباب والدوافع التي جعلت العروض الشكســبيرية تأخذ مكانة مهمة في ربتوارات المسارح العالمية في كل عام وبتكرار غير ممل.

ســيبقى تحليل وتفكيك النص المسرحي – الشعري الشكسبيري من قبل الناقــد المعاصر قاصراً وغير مكتمل إذا اعتمد الأســاليب الأدبية فقــط في تحليلــه أو تفكيكــه. وبما أن النص المســرحي هــو للعرض وليس للقراءة، لذا فإنني متيقن بأن تاريخ المســرح هو تاريخ العرض المسرحي.

ولكــن هنالك بعض النصوص التــي يمكن تحليلها كنص وكعرض في آن واحد (قبل أن تقدم على خشبة المسرح) ما دامت تحمل في متنها بعدها البصري الذي يكشــف وبسهولة عن فضاء العرض، لأنها كُتبت بأســلوب وتكنيك ما ندعوه بالكتابة البصرية، حتى وإن كانت نصوصاً كلاســيكية، وكمثال علــى هذا يمكــن أن نجده في نصوص المســرح الإغريقــي والنصــوص الشكســبيرية ونصــوص المســرح الطليعي الفرنســي (ما يســمى باللامعقول؟) وبعض النصوص المعاصرة، لذا

فمـن الضروري أن يُحلـل مثل هذا النص كفضاء بصري وبأسـاليب النقد والتحليل البصري وليسـت بالأسـاليب الأدبية، بمعنى أن يتخلى الناقد عن الأسـاليب الأدبية – السـيكولوجية الضيقة في تحليله للنص المكتـوب الذي سـيصبح جـزءاً من الفضـاء البصري، ويعمـد الناقد المتبصـر أيضاً إلى رؤيـة الإيقاع والحركة واللغـة والفكرة والحدث والبعد الداخلي للشـخصية والبطل ليس من الناحية السـيكولوجية (كما اعتـاد النقد ذلك) وإنما كرؤيا بصرية للأحـداث التي تتجدد في فضاء لـه زمنـه الخاص والذي هو الزمـن الإبداعي، أي زمـن البعد الرابع وليـس الواقعي وأيضاً من ناحية ميثولوجيـة البطل الذي يمتزج عادة بمرجعياته التاريخية والميثولوجية. وفي هذا الوجود يُخلق البطل أيضاً من جديد ليس في فضائه الواقعي، وإنما فضاء العرض البصري الذي تتجسـد ديناميكيته فيه عادةً. الكائن البطولي هنا هو جسـد له ككينونته ووجـوده الديناميكـي يُؤثر ويتأثـر بعلاقته بالأشـياء المحيطة به في فضـاء الوجود البصـري أي فضاء الفعل المسـرحي الإبداعي. وهذا يعني أن نسـتخدم تأويـل التأويل المسـتَنِد إلى مفهومنا حـول الذاكرة الجسـدية المطلقة وفضاء البعد الإبداعي الرابع، وبالذات عندما تكون الأشـياء والكائنات وهي في فضائها المسـرحي الديناميكي البصري، وهـذا يتطلب منـا أن نمتلك وعياً نقدياً بصرياً، بحيث نرى النص وهو في تحولاته المكانية والزمانية وفي الترددات الإيقاعية البصرية وتلك «الأشـياء « التي تخلـق وجودها في علاقتها بالجسـد البطولي – في فضاء العرض البصري عموماً، أي في الرؤيا البصرية لفضاء العرض وليس فضاءه على الـورق، وهذا يحتم أن يُكتب النص بأدوات الكتابة البصريـة وليس الأدبية، ونحن نفرق بين مؤلف النص الأدبي ومؤلف النص البصري. وهذا يوضح لنا الخطأ الأساسـي الذي بدأ به المسرح

العربي مثلاً عندما نقل الرواد النص المسرحي الأوروبي التقليدي إلى خشبة المسرح العربي، مما دفع فنان المسرح العربي إلى الاعتماد الكامل على تقنيات النص المسرحي الأدبي. وقد أثر هذا في المشاهدة فتحولت إلى مشاهدة سلبية، أي إن المتفرج وهو في صالة العرض لا يرى عرضاً مسرحياً وإنما يسمع نصاً مسرحياً ما دام المؤلف قد كتب النص بالأدوات الأدبية، وما دام الممثل والمخرج ينفذان تقنيات النص وتعاليم المؤلف حرفياً كما هو على الورق وليس بصرياً كما في بصريات فضاء العرض والرؤيا البصرية للفنان المبدع في فضاء البعد الرابع. يعتمد التفكيك النقدي وتأويل النص المسرحي على ما نطلق عليه بآليات النقد البصري وهذا يرشدنا إلى أن ننظر لمجموع الصراعات، سواء بين الشخصيات التي تمثل نماذج متصارعة أو أحداثاً تتصادم مع بعضها، إلى الغور في أعماق النص والكشف عن أسس مفهومنا حول البعد الرابع للفضاء الإبداعي الذي يعتبر التحليل البصري للنص أحد أسسه الرئيسية.

كانت هذه المقدمة ضرورية لتوضيح منهجنا في دراسة النص والعرض الشكسبيري.

* * *

بصريات الباب الأول

(سقطة) البطل الشكسبيري في الفوضى المنظمة لعصرنا

الفوضى المنظمة في مسرح شكسبير

الآن كيف نقرأ النص الشكسبيري عموماً وبالذات مسرحية هاملت ضمن ديناميكية بصيرتنا المعاصرة، بالرغم من أن شكسبير كتبها عام 1601.

تعد هذه المسرحية من أطول تراجيديات شكسبير (1564 – 1616)، إضافة إلى أنه تميز في أسلوب كتابتها عن معاصريه من الذين عاشوا فـي العصر الإليزابيثي والذين كانوا مولعين بكتابة «مأسـاة الانتقام». وبالرغـم من أنه اعتمد التاريخ في كتابة جميع مسـرحياته تقريباً، إلا أنه نظر إلى المسـرح من رؤيا جديدة فيهـا الكثير من تفكيك الحاضر استشراف المسـتقبل، رؤيا لرجل مسرح وليس لشاعر ومؤلف أدبي، بحيـث كان يصـور حجم الحدث وإيقاعة ليس علـى الورق، وإنما في

العرض المسرحي المستقبلي، وتعتبر هذه الميزة من أهم ما يميز التأليف المسرحي، وهي التي تخلق التمايزات بين التأليف الأدبي والتأليف المسرحي.

وبالرغم من أن موضوع هاملت استخدمَ سابقاً من قبل مؤلفين آخرين، إلا أن شكسبير جعل من هذه المأساة موضوعاً متفرداً لم يسبقه إليه أحد، فهو لم يملأ مآسيه فقط بالدماء لإثارة المتفرج كما كان سائداً في عصره – إذ لم يهمه انتقام هاملت مثلاً – وإنما جعل تردده في تنفيذ الانتقام وحالته النفسية وسيلة لمعالجة مشكلة الذات إزاء عالم عبثي عنيف يفرض على هاملت أن (يفقد القدرة على التنفيذ وهو في أشد العزم). ومن خلال هذه المأساة ناقش شكسبير ذلك الغموض الذي يكتنف دواخل الذات في علاقتها بالآخر. فالحياة هي حديقة اعشوشبت ونتنت رائحتها كما يقول هاملت، لذا أصبح من الضروري معالجة كل هذا الغضب والعنف والفرح والحب والكره بلغة قادرة على الكشف عن سر غموض الحياة والموت وعلاقة الإنسان بهما. لغة فيها كثير من الصور والاستعارات الشعرية التي ميزت هذه المسرحية، مما جعلت تكاملها أكثر متانة.

فإذا تميزَ أسلاف شكسبير باستخدام الشعر الغنائي الموزون والمقفى، وأعطوا للأسلوب الكوميدي التجميلي جلّ اهتمامهم وخاصة جون كيلي، فإن شكسبير بالرغم من أنه استفاد من أسلافه، استطاع أن يصور الإيقاعات الشعرية والدرامية بغنى شعري وروحي متميز[1]

وقد كتب جون كيلي بعاطفة رومانسية عالية أيضاً وتميزت مسرحياته الجدية والكوميدية بروح شاعرية شفافة تعايشت فيها آلهة الأسطورة الكلاسيكية مع البشر، فيتساوى فيها المهرج برجل الدولة

ويكونان قريبين من بعضهما لدرجة أن الناقد والباحث ألارديس نيكول يقول: إن شخصياته مرئية من خلال زجاج ملون ومثالي، بحيث يجمع بينهما في بؤرة واحدة مضيئة، من خلال استغلاله الحب الرومانسي الذي سيطوره شكسبير بدرجة أكبر في أعماله الرومانسية بعد ذلك[2]

ولكنّ كرستوفر مارلو وتوماس كايد اللذين عاشا في زمن شكسبير واستطاعا أن يُغنيا المسرحية التاريخية ويَجعلا من أحداث وشخصيات التاريخ مواضيع مؤثرة في الجمهور، فإن شكسبير من خلال قدرته الدرامية سيعيد كتابة التاريخ هذا درامياً بإتقان شعري وتكنيك مسرحي درامي يستطيع من خلاله التأثير في الجمهور بشكل مطلق وخاصة في مسرحية هنري السادس بأجزائها المتعددة، والتي تُعتبر مثالاً لاستخدام التاريخ بهذا المعنى. وعندما كتب شكسبير مسرحية تايتوس أندرونيكس جمع فيها الخصائص الرئيسية التي تميزَ بها كل من المؤلفين مارلو وكايد لدرجة بدا وكأنه متفوق على معاصريه جميعاً، إذ إن (إسهامات هذين المؤلفين قد استخدمتْ لتكون أساساً، أما الكيان الذي شُيد على هذا الأساس فيوضح لنا فن مؤلف «هذه المسرحية» وقدرته الدرامية. أما الأسلوب ففيه توجه مباشر ودقة وتنوع، وكل هذه الأمور تضاهي تعابير مارلو المدهشة، ولكنها تسمح لنفسها أن تعبّ عن شخصيات على مبعدة عن تلك الشخصيات التي منحها الكاتب الغنائي مارلو انتباهه واهتمامه بكل سخاء)[3]

معمارية البناء الشعري والدرامي

يورد لنا فرنسيس فرجسون في فصل مهم من كتابه (فكرة المسرح) تحت عنوان: (هاملت، أمير الدنمارك.. تماثل الفعل) فقرة مهمة، لأنها

تثيـر الكثير من الشـك وتحتم التمعن بها (إن ما قيل في الشـكوى من مسـرحية هاملت هي أنهـا، على الرغم من حيويتها، تعتبر مسـرحية غيـر مفهومة، فهي فاتنة في جمالها ولكنها عمل فني فاشـل)[4]، أحقاً يمكن النظر إلى مسرحية هاملت باعتبارها عملاً فاشلاً؟ وهل يدل هذا على فهم حقيقي لشكسبير؟

سـنحاول أن نستعرض وجهات نظر النقاد المختلفين في هذا الأمر لنتوصل في النهاية إلى تفسيرنا لهاملت.

يناقش فرنسـيس فرجسون آراء الناقد روبرتسون والشاعر ت، س إليوت ويؤكد بأنهما لا يجدان في مسـرحية هاملت أي وحدة أو اتساق عقلي، وأنها مسـرحية فاشلة قياساً لمفهومهما النقدي، ولأنها تخلو من الحقيقة التصويرية، وأن هاملت شخصية غير مفهومة.

ومـا يؤكـده إليوت هو أن شكسـبير فشـل فـي أن يوجد لشـعور هاملـت معادلات موضوعيـة، وأن حيرة وتردد هاملـت بإزاء غياب المعادل الموضوعي لمشـاعره هـو امتداد لحيرة خالقه أمام مشـكلته الفنية، أو عدم تطابـق الحقيقة الفنية مع الحقيقة الموضوعية أو الواقع الموضوعي. ومن المآخذ أيضاً هو أن ما ينقص هاملت هو عدم وجود «الحتمية الفنية».

وبالتأكيـد فإن هذا يدعونا إلـى أن نعرف ما هو المقصود بالمعادل الموضوعي:

يعلق الأستاذ جلال العشري على مفهوم المعادل الموضوعي الذي يعتبـر ركيـزة مهمة في نظرية أليوت النقديـة، فهو منذ أن وضعه في عام 1919 بصدد حديثه عن هاملت وهو مثار جدل بين العديد من النقاد

المحدثيــن، فعند إليوت أن الفن ليس فــي التعبير وإنما في الخلق، وأن العمل الفني العظيم ليس هو الصادر عن أساس صادق، وليس هو ذلك الــذي يأتي تعبيراً عن عاطفة الفنان، وإنما هو خلق جســم موضوعي محدد بعد تحويل مادة العاطفة الأصلية إلى مادة أخرى جديدة.

وكلما ازداد في الفنان «الإنســان» الذي يعانــي العقل الذي يخلق، ازدادت قــدرة عقــل الفنــان الخالق على فهم المشــاعر والأحاســيس وإحالتها إلى شيء آخر جديد هو العمل الفني.

أي إن عمليــة الخلق الفني أشــبه ما تكون بالعمليــة الكيمياوية من حيث إنها ليســت تعبيراً عن عاطفة الفنــان، بل هي إحالة هذه العاطفة إلى شيء موضوعي عن طريق العقل الخلاق الذي هو بمثابة الوسيط الكيميــاوي المحول. فالعمل الفني هو معــادل موضوعي للعاطفة التي يرغب الفنان في التعبير عنها، ولكنه ليس العاطفة نفسها التي يشعر بها الفنان، أو هو بعبارة أخرى: خلق شيء يجسم العاطفة ويعادلها معادلة كاملــة بــلا زيادة ولا نقصان، حتــى إذا ما اكتمل خلق هذا الشــيء أو هــذا المعادل الموضوعي المؤلف من حقائق خارجية، تحققت العاطفة المطلــوب إثارتها، وتحققت «الحتمية الفنية» التي تخلق التســاوي بين الواقع الموضوعي المحيط وبين الذات الداخلية التي تفرض التســاوي بيــن الحقائق الخارجية «أي الواقع الخارجــي وبين العاطفة أو الواقع الباطنــي». (وهذا هــو ما كان ينقص هاملت «الإنســان» الواقع تحت تأثير سيطرة عاطفة ما لا يمكن التعبير عنها، لأنها تخرج في تطرفها عــن الحقائق كما تتبدى، فثورته العارمة كانت أقوى من العلاقة بأمه، وعاطفتــه كانــت طاغية لا يجد مــا يعادلها ولا ما يبررهــا في الواقع الخارجي، ولذلك لم يســتطع أن ينقلها للآخرين نقلاً موضوعياً يقنعهم

فيه بأنه على صواب، وإنما بقي مرتبطاً بهذه العاطفة، تؤثر في حياته وتشل إرادته، وهكذا ضاعت في مسرحية هاملت تلك «الحتمية الفنية» التي تفرض التساوي بين العاطفة التي في الداخل وبين الحقائق كما تتبدى في الخارج، ومن ثم لم يقع التأثير المطلوب)[5]، وهذه نقطة جوهرية وجديرة بالمناقشة، وهي في الأساس فكرة لها علاقة بآراء النقاد والشراح وبالمفاهيم النقدية التي تُفرض على النص، فكل ناقد لديه مفاهيمه الخاصة أو مقولاته وأدواته التي يحاول أن يطبقها، لذلك يبدأ البحث عنها في العمل الفني أو الأدبي، وعندما لا يوجد ما يتطابق مع هذه المفاهيم في متن النص، لا يتوانى في أن يعتبر هذا العمل فاشلاً، أو هو بعيد عن الحقيقة التصويرية والموضوعية، هكذا بدا لي من خلال رأي الناقد روبرتسون والشاعر ت، س إليوت، أي إنهما يفرضان المقولات النقدية كمقياس للإبداع والمفروض أن يكون بالعكس، فالنص الإبداعي هو الذي يفرض توجهات النقد والناقد ومقولاتهم النقدية.

وبهذا فإن مثل هذا النقد الفني العقلاني يضع النص تحت مقاييس وأنماط تجعل منه معادلات وجداول بيانية، وبهذا يبتعد النقد في كونه ذلك التحليل أو التأويل السيميائي الذي ينبع من داخل العمل الفني – النص – باعتباره عالماً وكياناً مستقلاً يفرض وجوده الحيوي الذي يسمح بالتأويل المضاعف، والذي يمكن أن يكون بعيداً عن قصديات المؤلف.

ولهذا فإن النص هو الذي يفرض منطقه الفني الذي لا يمكن مقارنته بالمنطق أو بمقاسات الواقع القسري، ومن هنا يكون للعمل الفني قانونه الإبداعي الخاص الذي يختلف عن قانون المنطق الواقعي، وبالتالي

فـإن جوهر النقد إضافة إلى أنــه جزء من المفاهيم والمقولات الحداثية أو حتى ما بعد الحداثة التي تعتبر كشـفاً يسـبق عصره يجب أن يكون بحثاً في العمق وتأويلاً سـيميائياً. والشــيء المهم أيضاً هو علاقة هذه المشكلة التي يعالجها النص بمدى قربها من مشكلة عصرنا أو عالمنا.

وعندمـا نتناول كاتباً مثل شكسـبير، وشـخصية مثـل هاملت من الضروري أن يكون واضحاً بأن هاملت شخصية مليئة بالشعور النبيل والصادق، وأنه ينظر إلى مشـاكل مجتمعه وعالمه نظرة شاملة فيبتعد في جوهره كبطل عن المؤلف، لهذا فهو لا يحلل المشكلة التي تواجهه خارجيـاً، وإنما يعمـد إلى عدم تجريدها، لذا يأخذهـا كظاهرة من بين الظاهـرات المترابطة أو من داخل المشـكلات الأخـرى التي تواجهه والتي ترتبط بهذه المشكلة أو مسبباتها، وهذا هو جوهر العقل الفلسفي الذي يملكه هاملت. ومن هنا جاءت شـخصيته المترددة والمركبة التي تتناسـب مع سـيكولوجية عصرنا، ولهذا السـبب فإن مسرحية هاملت حتى الآن مازالت تعاصرنا.

فإذا افترض روبرتسون بأن المسرحية تفتقر إلى الحقيقة التصويرية أو تفتقـر إلى ما أسـماه ت. س.إليـوت بالمعـادل الموضوعي، أو أن هنـاك حيرة مقلقة في البحث عن جوهر المشـاعر الهاملتية، فإن مثل هـذا يضع النص في غربالٍ متقوبٍ لتطبيق المقولات والمفاهيم النقدية الجاهزة على النص، وهذا هو عين القسـرية، لأنه يضع العمل النصي فـي دائرة ضيقة، مما يمنع التفكير به باعتباره عالماً متشـعب الجذور والنتائج والتأويل، ومن ثم تتشعب علاقته بعصره ومشكلاته.

وتعتبر هذه إحدى المشكلات الجوهرية للنقد وليس للنص أو بالذات

النــص الشكســبيري. وبالرغم من أهمية مفهــوم المعادل الموضوعي الذي طرحه إليوت، إلا أن مفاهيم النقد السيميائي تجاوزته في التأويل، مما يدفعنا إلى أن نعطي للنص قيمته التأويلية والسيميائية المعاصرة.

وقــد نتفق مع روبرتســون بأن هاملت معروض من قبل شكســبير حســب موقفه المعقــد والمركب كونــه «أميراً وابناً وعاشــقاً»، وبهذا نســتطيع أن نوجد عمق المبررات التي تجعل من هذه الأدوار المركبة التــي يؤديها هاملت، أدواراً من خلالها نتوصــل إلى الجوهر الحقيقي لشخصيته وتردده في الفعل.

ومــا يؤكده فرجســون بهذا الخصوص هو أن هاملــت كابن يمتلك مشاعره الخاصة وعاطفته الأساسية المعقده إزاء أمه الآثمة، وبالتأكيد فإنه يدين أمه ليس فقط لأنها تزوجت عمّه بعد مقتل والده الملك، وإنما لأنه أيضاً يشك بكونها قد شاركت في جريمة القتل مع عمّه (الذي من الممكن ان يكون عشيقها في حياة والده!!).

وأما كونه عاشــقاً فإنه ظل يمتلك تلك العاطفة والأحاســيس النبيلة لأوفيليا، بالرغم من أنه ظاهرياً يقســو على نفســه ومشــاعره، ويقسو عليهــا لأنه عدها كائناً مســاهماً فــي جريمة القلعــة بصمتها وضعفها وبرائتها، فالمرأة بالنســبة إلى هاملت عموماً، وخاصة بعد جريمة قتل والــده الملك هي كائن ضعيف، ومع هــذا فإن عاطفته يجب أن تتوزع بيــن أم آثمــة وحبيبة تنتمي إلى القلعة التــي يحكمها الآن عمه – عدوه ومغتصب مملكته.

أمــا كونــه أميراً فــإن الأمر يصبح أكثــر تعقيــداً، لأن عليه مهمة الكشــف عن جريمة مقتــل والده وكذلك مواجهة قاتل شــرس ومحتال

«عمــه» والقصاص منه، وهو يعي تعقيد مثل هذا الأمر، وقد كشـفت تحليلاتــه العقلية والخيالية بأن مهمته في هذه القلعة وهي عرين القاتل والدولة المســروقة – كما ذكرنا – أكبر من حب بريء وطاهر ينتهي بالزواج والجلوس على العرش. وبالتأكيد فإن الأمر يختلف جوهرياً لو كان هاملــت رجلاً عادياً وليس أميراً يوضع في ظروف مفترضة كما الظروف التي وضعه شكسبير فيها.

وإذا نظرنا إلى الأمر كما هو عليه وكما هو مفترض، أي إنه أمير وابن وعاشــق وقد جاء ليصلح ما أفســده الزمــن، وأنه عاش في زمن مضطــرب هو زمن الدنمــارك تحت مقاييس واخلاقيات ملك ســارق للعرش مثل كلوديوس، وهي مملكة يصمها شكســبير بالعفونة، وكذلك بوجود تعقيدات كثيرة في أحداث المسرحية وشخصية مرتبكة وجودياً ومتــرددة مثــل هاملت، لا بــد أن يحفز كل هذا إلى تفاســير عديدة، أو يدفعنــا إلــى تأويل مضاعف جديد ومختلف، كما هو الحال مع تفســير دوفر ولســون لمشــكلة هاملت التي تتمثل بأنه (فقد عرشــاً ففقد مقاماً اجتماعيــاً محترماً لدى الجميع، لقد فقد مجتمعــه الذي فيه عزه والذي يقوم عليه اسمه)[6]

ولهذا فإن أغلب النقاد يناقشــون مشــكلة هاملت كونه إنساناً مجرداً مــن ظروف مجتمعه ومملكته، وكونه أميراً دنماركياً، أي إن مشــكلته مشــكلة ذاتية وجوديــة، أو أنه ذلك الأمير الدنماركي الذي وجد نفســه أمام أمّ آثمة وأب مقتول وعمّ قاتل سرق الدولة، وعليه هو أن يصلح ما أفسده الآخرون، وأن يعيد للعدالة رونقها وطهرانيتها.

أو أن بعضهم فرض ذلك التفسير أو التحليل الذي لا يظهر هاملت

كمـا هو عليه، أي كما تفرضه ذاته ومسـؤوليته الاجتماعية، مما أدى بأكثرهم لأن ينشـغل عن التعقيد الفعلي للشخصية وأحداث المسرحية. ولكن سـيكون الأمر مختلفاً جوهرياً لو كان هاملت رجلاً عادياً وليس أميراً متفلسفاً مرشحاً لتسلّم العرش، ويوضع في ظروف مفترضة كما الظروف المعروفة لدينا.

وما يؤكده فرجسون هو (أن الأسئلة التي يثيرها إليوت وروبرتسون والانتقـادات التـي يوجهانها قد تجـد قبولاً لدى نقاد عصـر العقل من كورني إلى فولتير، وهي شـبيهة بمطالب وليم آرتشر، فقد كان يطالب بسيكولوجية طبيعية كسيكولوجية إبسـن، وكانت مبادئه الإنشائية هي المبادئ العقلية للمسـرحية المحكمة التأليف، ولهذا فإنه وجد هو أيضاً أن الدراما في مسـرح شكسـبير غير وافية)[7]، ولكن الشيء المهم هو أن شكسـبير بالتأكيـد يكتب ضمـن رؤى ومبادئ تختلـف عن مبادئ ومقـولات مثل هـذه المفاهيم النقدية. (هناك أيضـاً الكتب الكثيرة التي ظهـرت، والتـي توضح المسـرح الإليزابيثـي، لا من وجهـة نظرنا المعاصـرة، بـل من وجهة كونــه الوارث الأول للعصر الوسـيط، بل وارث القديم العريق فيما وراء ذلك)[8]

وبالتأكيـد فإن أي بطل لا بـد أن يُؤخذ ضمن الظروف التي عايش وتحـرك فــي فضائها ولا بد – باعتباره بطـلاً – أن يكون له دوره في القرارات التي تتحكم بالظروف الذاتية والموضوعية.

ولكن بالنسـبة إلى هاملت فإن الظروف التي عاشــها أو التي وُجد فيهـا فرضت عليـه أن يتوصل إلى نتيجة هي أن كل شــيء يمر عبر الذات، وهي الحد الفاصل في التحكم بالأشياء، وعلى الإنسان أن يحقق

ذاته في أي ظروف مفروضة حتى وإن كانت ضمن ظروف «السقطة الوجودية المفروضة».

فلهاملت وهو في مملكة غامضة وملتبسة تتحكم المؤمرات والكراهية الدفينة برجالها، لا بد للذات أن تفرض وجودها متماهيةً مع الآخر ذلك الأب المغدور والإنسان المستلب في مملكة المظالم، فشخصية مثل حفار القبور إذا كان بهذا الذكاء وبهذا الشعور بالظلم مثلاً فإن على أمير مثل هاملت أن يعيد له حقوقه ويجعل العدالة هي التي تتحكم بمصيره، وليس قوانين الدولة المسروقة من قبل ملك – عمّ – سكير ورعديد سرق الدولة ووضعها في جيبه.

إن هاملت كونه رجلاً ذا بصيرة واعية وعقل ديناميكي تحليلي، إضافة إلى بحثه وتفكيره العميق وتردده الطويل في اتخاذ الفعل، توصل إلى عبثية الوجود وعبثية الفعل الذاتي، ولكنه في ذات الوقت يحمل شعوراً خاصاً في لاوعيه بأنه جاء ليصلح حال مملكة والده في الدنمارك، وأن يخلصها من العفن، وهذا يحتاج إلى تفكير طويل وتمعن في القدرة على ذلك والفائدة منه أيضاً، واعتبر مثل هذا الموقف مسؤوليته الذاتية بالرغم من حجم الفساد المنتشر في كل مفاصل المملكة، أو لا أكون مغالياً بأن هاملت اكتشف حجم العفن في العالم والوجود أجمع باعتباره صاحب عقل فلسفي، وهذا هو سبب تمعنه وتردده. إذاً شخصية هاملت يتقاسمها الفعل الذاتي والممارسة الاجتماعية أو يتقاسمها الوجود الذاتي والوجود الموضوعي بكل ما يحيطه من مسؤوليات كونه «أميراً وابناً وعاشقاً»، إضافة إلى الوعي بذاته ومكانته، مما يؤدي إلى تأكيد الاختيار الذاتي، أي إن هاملت بهذا الوعي لا بد أن يختار ذاته كحد فاصل بين الخيانة التي مارسها

عمــه الملك وبين نبل الموقــف، ولهذا فإنه اختار كشــف الحقيقة التي يخفيهــا عمــه الملك، أو حتى أمه في إغفالها وعدم إحساســها بقدســية المــوت المفاجئ لزوجها الأول والــده الملك هاملت وانغمارها اللاهي في الليالي الملكية التي يقيمه كلوديوس والتباســات الاختيار المسؤول للــذات وتفصيلات الواقــع المحيط، وبالتأكيد كل هذا كان هو الســبب الحقيقــي لتــردده الطويل وغيــر المفهوم أحياناً. فهو مــن جانب يؤمن بعبثيــة الوجود والفعل الذاتــي وفي ذات الوقت يؤمن بــأن هذه الذات عليها مســؤولية تحقق وجودهــا إزاء الجوهر الذاتي أولاً ومن ثم إزاء المجتمــع – المملكــة، إضافة إلى مهمته الذاتيــة في أن يزيل العفن من المملكــة، وهذا التردد على كل حــال بالرغم من تأمل الحكمة فيه خلق سقطة للبطل الشكسبيري هاملت أدت إلى نوع من الالتباس والغموض وكثرة التأويلات غير الصائبة، إلا أنها ســقطة تحقق وتكشف الجوهر الحقيقي للذات، فتتجلى على حقيقتها. وســنعود إلى مناقشــة هذا الأمر. وإذا دققنا في قدرة شكسبير على البناء المعماري للكتابة نستطيع القول بأنهــا تكمن أيضاً في طبيعة العلاقة وخلق المســافة بين كونه شــاعراً غنائياً وشــاعراً دراميا، والتي فهمها شكســبير جيداً، وهي أن الشــعر الغنائي يماثل بين نفسه وبين مخلوقاته، بينما شكسبير الكاتب الدرامي والتراجيدي كان قادراً على إقصاء نفسه عن شخوصه الخيالية[9]

وبهذا تتجلى قدرة شكسبير وتفوقه على معاصريه، إذ عندما يجعل مســافة بين المؤلف وشــخصياته فإنه يقوم بــدور الناقد لها، مما يجعل القانون الإبداعي وكذلك منطق العمل

الدرامي متوازناً. وبالرغم من أن شكسبير استفاد كثيراً من أسلافه الآخريــن وخاصة المؤلف غريــن إلا أنه صاغ مســرحياته وأحداثها

بشــكل جديد وبأسـلوب متفرد، فهو قد توغل فــي الماضي الإنجليزي وصاغ حبكته في قصص بسـيطة مؤثرة ومثيرة. فمسرحيات شكسبير تجـاوزت عصرها عندما تمكــن هو من حيوية التفكيــر والقدرة على شـمولية الفكرة والمشكلة التي يعالجها، وأيضاً عندما تمكن من أسلوبه الكتابي بحيث أصبح بناء شِعرياً وفكرياً وتكنيكاً معمارياً[10] (فتخطيطه المعماري هو تخطيط إسـتاذ مطلع، ولغته نابضة بالحيوية، كما تعمقَ إحساسه برسم الشـخصية، وكذلك فإن جمعه بين المثالية الرومانسية، وحسه الواقعي صيغَ في انسجام متفرد. وفوق كل شيء، يظهر في هذه الأعمال اسـتيعاب واضح للتناقض بين المظهـر والواقع، بين الوجود ومــا يبدو ظاهراً، وهذه الأمــور تصبح موغلة في الجوهر عن طريق التماثل الخيالي بين المسرح وعالم الناس)[11]

ويظل إنجاز شكسـبير متميزاً (فرؤياه الشخصية، وحبكته البارعة في نسـج الخيوط المتنوعة والمتشـابكة في مسـرحية حلم ليلة صيف مثـلاً، والمزج بين العناصر غير المتجانسـة تقريبـاً في تاجر البندقية والجمـع الدقيق بين ما هو مضحك غريب وبين ما هو جاد، أي بين ما هو مصطَنع وحقيقي في مسـرحية ضجة بـلا طحن كلها تبرهن على أن تميـزه يعتمـد على قدرتــه، لا أن يفعل أفضل ممــا يفعله الآخرون فحسـب، بل أن يسـتوعب شـيئاً يتجاوز متناولهم في الأساس)[12] إن مآسـي شكسـبير تميزت بقدرته على تحويل المشكل الراهن إلى أبدي عمومي شامل وخالد، ومن هنا أصبح معاصراً لنا.

كل هذا يدفعنا إلى التمعن بدقة في النص المسرحي عموماً وخاصة فـي المسـرح العربي، حيث نـرى بأن الكثير من النصوص تسـتخدم السرد غير المكثف فيتحول دائماً إلى ثرثرة تفرض الحوارات الطويلة

والجمل المركبة المعقدة من أجل التعبير عن حدث أو حالة ما، وهذا يجعل مجمل أعمال المؤلف المسرحي العربي تنتمي إلى الأدب وليس إلى لغة المسرح البصرية ما عدا بعض الاستثناءات.

التصور الشعري الشكسبيري للحدث الدرامي

يعتبر الإغراق في الصورة الشعرية وجزالة الكلمة والاستعارة الفريدة في معناها وإيقاعها إحدى أهم ميزات النص المسرحي في عهد الملكة إليزابيث. ولهذا فإننا نجد بأن النص الشكسبيري يمتلك تمايزه وتفرده في أنه نص مغرق بالصور الشعرية بشكل ينسجم مع تطور المراحل الشكسبيرية، سواء في مسرحيات الفترتين المبكرة والمتوسطة، أو تلك الصور الشعرية التي ملأت مآسي شكسبير الكبرى ورومانسياته كما يؤكد وولفجانج كليمن مثل هاملت، عطيل، الملك لير، ماكبث، كوريولانس، أنطونيو وكليوباترا، تايمون الأثيني، أو تلك الصور المتفردة في الرومانسيات الشكسبيرية مثل العاصفة، حكاية شتاء وغيرها.

إن التطور الذي حدث في شعرية الصورة الشكسبيرية حتى أصبحت تؤثر في الحدث الدرامي وميزت الأبطال، كان تطوراً طبيعياً نتيجة لتطور شكسبير ذاته كمؤلف درامي وقدرته في امتلاك أسلوبه الشعري وأدواته الدرامية الأخرى في كتابة النص.

وبالرغم من أن هذا الأسلوب كان هو المتميز في كتابة النص الدرامي، إلا إننا ومنذ القرن الثامن عشر لا نستطيع أن نفهم هذه الصورة الشعرية التي بدأت بسيطة وذات معنى محدود حتى تطورت

لتصبح صوراً واســتعارات مركبة، فكلما تطور الكاتب المسرحي في امتلاكه لأدوات الكتابة الدرامية أصبحت صوره الشــعرية واستعاراته مركبــة بســبب تمكنه من أســلبة الحــدث أي تمكنه مــن التكثيف. فإذا كان فــي بداياته يحتاج إلى أكثر من جملــة مركبة للتعبير عن حالة أو حدث ما، فإنه أصبح يختزل هذا ويعبر عنه بأســلوب شــعري مؤسلب ومكثــف، لكنه مركب ومعقد نوعاً ما، ويحتاج إلى ملكة الوعي النقدي لفهمــه. وبالتأكيد فــإن هذا ينطبق على مجمل مســرحيات شكســبير، سواء كانت المبكرة منها أو المآسي الكبيرة المتأخرة. فلو تتبعنا بعض مسرحياته في مراحل تطوره المختلفة لاستطعنا التوصل إلى أن هنالك استخداماً مفرطاً للصور الشعرية والاستعارات اللغوية المركبة. فمثل هذه الصور الشــعرية قد تؤثر فــي الحد من إمكانيات لغة الاســتعارة في التأثير البصري. وبالرغم من عظمة شكســبير كما يؤكد وولفجانج كليمن، إلا أن درايدن يأخذ عليه بأنه غالباً ما يحجب المعنى بواســطة الكلمة، مما يجعله غير مفهوم، فهو يســتخدم الاستعارات (مع كل لفظ وعدم ذكر شيء بدون استخدام استعارة أو تشبيه أو صورة شعرية أو وصف)[13]

وبالرغم من إعجاب درايدن بشكســبير إلا أنه أكد أن كثرة الصور والاستعارات والمجاز والتشبيه وغيرها قد تؤدي إلى الغموض.. وهذه الملاحظة واضحةً وتنطبق بالتأكيد على مسرحنا المعاصر.

ويشــكل الأسلوب الشكســبيري تعقيداً قد يؤدي إلى عدم فهم الكثير من صوره واســتعاراته بالرغم من ثرائها ومعاصرتها، إذا قُرأ النص الشكســبيري من قبل مخرج غير قادر على فهمه بحيث لا يستطيع أن يستخرج منه ما يناسب عصرنا.

ويمكـن القـول بأن كل هذا لا يشـكل إدانة ما، حيث إن الأسـلوب الصوري الشكسـبيري أثـر في الكثير من الكتاب ومـازال يؤثر حتى يومنا هذا.

فجلال ومتانة الأسـلوب الشكسـبيري يؤثران في البصر وحواس الإنسـان الأخرى ما دام هو أساسـاً أسلوباً شـعرياً وما دامت الصور غنية، وشكسـبير يمتلك القدرة على التعبير بأقصى الحدود، عن الحياة والمـوت وعن العنـف والحب وعن رقة المشـاعر ووحشـيتها، ففي مسـرحية ماكبث مثلاً لم يكتب (ماكبث قتل الملك النائم) وإنما (ماكبث قتل النوم)، وبهذا فإنه أعطى بعداً فلسفياً وميتافيزيقياً لامتناهياً وشمولياً لتراجيدية الفعل.

وأيضاً أننا نكتشف لدى شكسبير بوجود تطابق بين الصور الشعرية والدرامية أي (المطابقة الدرامية للصور الشـعرية)، وهذه ميزة مهمة يجـب أن تتوفر عند كل كاتب مسـرحي معاصر، وتحمل ضروريتها في كتابة النص المسرحي.

ومن هنا يكون شكسـبير معاصرنـا إذا عرفنا بأنه يفهم الحياة على أنها دراما أو تراجيديا تحدث على المسرح ويعبر عنها بصور الحب، الرأفة، العنف، الغضب، الكره أو الحقد، الفوضى المنظمة أو الموت، وهذا يذكرنا بالملك لير وهاملت أو ماكبث، فمثلاً ماكبث يردد في نهاية المسرحية:

(ألا انطفئي يا شمعة وجيزة،

ما الحياة إلا ظل يمشي، ممثل مسكين

يتبختر ساعته على المسرح ويستشيط

ثم لا يسمعه أحد.

إنها حكاية

يحكيها معتوه، ملؤها الصخب والعنف

ولا تعني أي شيء).

هكذا يفهم شكسبير الحياة كظل يمشي وحكاية يحكيها مجنون ما، وفي النهاية لا تعني أي شيء.

إن الصور الشعرية والاستعارات الشكسبيرية تعبر عن مراحل تعقيدات الحياة، أي إنها صور شعرية عن الحالة المزاجية الشكسبيرية وعن التجربة الخاصة لأبطاله، ولهذا يجب النظر لها على اعتبارها قوة رمزية لا تقتصر على رمزية الأسلوب الشكسبيري الدرامي، وإنما رمزية الأبطال ودورهم في الحياة.

إذاً هناك تطابق تام بين الصور والاستعارات مع الأسلوب الشعري متطابقاً مع فعل وموقف ومزاج البطل للتعبير عن الموقف التراجيدي.

الاستعارة الشعرية والدرامية

ومن هنا يأتي تطابق هذه الصور الشعرية مع الشكل التركيبي للدراما، وهذا يعني أن لغة الدراما إذا تشبعت بالاستعارات والصور الشعرية يكون تأثيرها الدرامي أو التراجيدي كبيراً. كانت الصور الشعرية في مسرحيات شكسبير ومنذ مسرحياته الأولى تنبثق من داخل القصيدة والحوار، وجوّ الحدث، وهي في طبيعتها تفرض تطور معانيها. فكل كلمة توضح ما سيأتي من معنى تفرضه هذه الصور،

ويكثـر فيها الوصف عن الجـوّ أو الحالة أو موقـف البطل، وعادة ما تُستَمْد هذه الصور من الطبيعة.

ويُعـد شكسـبير من الشـعراء الذيـن تفتنهم الطبيعة وهـي ملهمته فيُدخل مظاهرها في الحدث أو المشـهد دائماً، بحيث تصبح أحياناً أملاً للشـخصيات أو تشـكل عذاباً وخطراً بالنسبة إليهم. فالليل في مسرحية روميو وجولييت يعتبر إنقاذاً للحبيبين، والعاصفة والبرق والبرد تشكل عذابـاً حقيقياً لشـيخ هرم يهيم على وجهه مثـل الملك لير بعد أن ضيع مملكته ونكره الجميع ففقد الإيمان بكل ما هو إنساني.

وتنبع الصور الشـعرية المسـتلهمة من الطبيعة متأثرة بالأحاسيس الذاتيـة الداخلية للشـخصيات، أو أن مظاهرها مثل الشـمس والنجوم تخفي الدواخل الحقيقية السـود للأبطال، أو أنهم يدينون السـماء عندما يعتقـدون بأنها متعاطفة مع ما يحدث مـن مآس على الأرض، أو أنهم يتجهون إليها في تمنياتهم عندما ييأسون من البشر على الأرض.

وشكسبير يستخدم مختلف التشـبيهات والاستعارات التي يستمدها من الطبيعة أو مخلوقاتها بما فيها الإنسـان والحيوان والنبات. فمظاهر الطبيعـة بالنسـبة إلى كاتـب مثله هي اسـتعارات شـعرية وصورية ودرامية وبصرية ورؤيا يستطيع خلقها شعرياً من جديد.

ويحاول أن يستخدم تشبيهاً ما ليكسبه معنى آخر لم يكن معروفاً به، فهو يمنح صفة «الشحوب» للشواطئ البيضاء في مسرحية الملك جون ممـا يؤدي إلى إلصاق «البرودة الثلجية» بالسـلوك والفعل البشـري: (فبحق شـرف بلادنا لا تدعونا معلقين كخيوط الثلج نتدلى من سـقوف منازلنا بينما نرى شعبنا أشد منا برودة)(14)

وبالرغم من أن الصور التالية تبدو غريبة إلا أنها تمتلك معاصرتها، وكأن شكسبير تنبأ بمشاكلنا:

(وصار أمر إنجلترا

إلى الدفع والجذب والعنف

وإلى التكالب على المصالح

والمنافع الضخمة التي ليست لها الآن صاحب.

الآن تنشب الحرب أظافرها

وتكشر عن أنيابها لالتهام عظام الملك العارية

وهي تحملق بغضب في عيون السِلم الوديعة)(15)

وهنا منح المؤلف صفة الكلبية وتكشيرة الكلب أو الذئب المتوحش كاستعداد للحرب التي ستحيل كل شيء إلى خراب. فالصورة الاستعارية المعروفة عن الكلب وتكشيرته تصبح تعبيراً استيعارياً عن إنجلترا والحرب، وبهذا فإنها تمتلك تفردها الشكسبيري كصورة استعارية لها معنى جديد.

وما يؤكده الباحث ولفجانج كليمن في كتابه «الصور الشعرية عند شكسبير» يعبر عن أهم ميزات المراحل التي مر بها شكسبير طوال إبداعه الفني. ففي مرحلة المسرحيات الأولى كان انبثاق الصورة الشعرية وتسلسلها يتم من خلال كل معنى يؤدي إلى معنى آخر، مما قد يعيق تسلسل المفاهيم والصور والمعنى. وأكثر الصور مستمدة من الطبيعة ومظاهرها الخارجية وهي عادة استعارات وصور شائعة

المعنـــى ومعروفة، ولكــن في المراحل المتوســطة فإن الاســتعارات والصور الشعرية غير عادية وغير شائعة، وذلك من خلال اتساع لغة الاستعارة الشكسبيرية.

وبالتأكيـد فإن غنى التصور الاسـتعاري الشكسـبيري يحتم أحياناً وخاصـــة فـــي البدايات الأولى إلـــى التعبير عن الأشـياء المجردة بلغة الاسـتعارة، أي إنه يصور التعبير المجرد بتشـبيه اسـتعاري يضاف إليه، ولكن سـرعان ما يلجأ إلى منهج آخر أي الربط بين ما هو مجرد والاستعارة المحسوسة، وهذا يخلق علاقة يندمج فيها الشيء الملموس مع الشيء المجرد. ويؤدي هذا الغنى في الأسلوب إلى غنى في المعاني.

وأصبح واضحاً وخاصة في المرحلة المتوسـطة هذه بأن شكسبير بـدأ يعتمد على الأسـلبة والاختـزال في المعنى، ومـا كان يحتاج إلى التعبيـر عنه بأبيات عديدة أصبحـت بعض الكلمات القليلة كافية وذات دلالات تفـي بالغرض، ويلخص لنـا وولفجانج كليمن هذه المرحلة بما يوحي بأكثر من دلالة بأنها تعني:

(دمـج المادي مـع المجـرد والتركيز على المحتـوى والغموض، وربط الأجزاء عن طريق تداعي المعاني والإيحاءات)[16]

فإذا كانت الصور التوضيحية في البدايات لا تمتلك مكانها الحقيقي في البناء الدرامي، بل تمتلك شـعريتها المولدة لصورة شعرية أخرى، فإنهـا أصبحت في مراحل متقدمـة جزءاً من العناصـر الدرامية، بل امتلكت هذه الصور، وخاصة في مسرحية (العاصفة) تأويلها التنبئي، أي إنها تتنبأ بما سيحدث.

فإذا كانت الصور البيانية التوضيحية مرتبطة باسـتعارة الكلمة في

مسـرحيات المرحلة الشكسـبيرية الأولى وتكمن فـي معنى الكلمات، أي كل كلمـة تـؤدي إلـى الأخرى في صـور متعددة، أصبح تسلسـل الأفكار في المرحلة المتوسطة لدى شكسبير منسجماً مع تطور المعنى والأحداث والقدرة على صياغة الصور الشعرية المتطورة، وولفجانج كليمـن يجعل قراءتنـا أكثر وضوحاً عندما يتنـاول قطعة حوارية من يوليوس قيصر:

(آه أيتها الشمس الغاربة

لئن غصتِ في الدجى متلحفة بأشعتك الحمراء

إنه لكذلك يغرب نهار كاشيوس في دمه القاني

لقد أفلتت شمس روما وأدبر نهارها؟

هلمي فقد انتهت أعمالنا

أيتها الغيوم، أيها الندى)[17]

وعنـد تحليله لهذا المقطع يوضح لنا إمكانية شكسـبير وقدراته في تكنيك الكتابة الدرامية وكيفية اسـتخدامه للصور الشعرية والاستعارة وإمكانياتها في التأويل التنبئي للحدث المسـتقبلي، مما يجعل الجمهور في حالة من الانتباه والفعالية، المقطع أعلاه يعني بأن الشـمس غربت مرتيـن فـي ذلـك اليوم، وهي شـمس روما وشـمس كاشـيوس ذاته، ولكـن عندما يقول انتهـى النهار الحقيقي الـذي انقضى يعني غروب نهار كاشـيوس، وإن فترة حياة الشـخصيات جميعها سـتنتهي تقريباً. وبهذا فإن الشـخصيات بلا اسـتثناء سـتتوقع أن يحدث شيء ما جديد فـي الأحداث المسـتقبلية، وما يعنيـه الغروب من جانـب آخر هو أن

الشـــخصيات جميعها ســتغرب، لأن المسرحية ســتنتهي قريباً. ويمكن القول بأن الميزة الأساسـية في مسرح شكسبير الشعري هي استخدامه تلك الصورة الشـعرية والدراميــة وذلك الحدث الذي يتكيف ويتصاعد عنفه وفوضاه المنظمة حسب زمن الحدث نفسه من دون أن يتحكم فيه المؤلف، وإنما يترك للقارئ أو المشاهد أن يفكر ويحلم ويمارس حريته لفهم المنهج الذي ندعوه بالتداعي الحر للوصول إلى ذلك الجوهر الذي يمنحــه الفهم الحقيقي لتناقض الأشــياء ومفرداتها ومنطقها، ولهذا فإن كل شــيء يعتمد على خياله، ليس فقط في فهم فكر شكســبير وإنما في اكتشــاف روح النص الشكسبيري – الســيميائي وبالتالي التوصل إلى نص معاصر وجديد من هذه الروح أو هذا السر الشكسبيري، ومن هنا تأتــي أهمية التداعي الحر الذي هو ميزة إبداعية حقيقية نكتشــفها نحن لدى شكسبير**

أسلبة الحدث وسوء الفهم التراجيدي

يؤول الحوار في المســرح الشكســبيري بمعنيين أو أكثر من خلال الفهم الالتباســي بين الشــخصيات ذاتها، أو من خلال المعنى المزدوج للموقف الذي يخلقه المؤلف متعمداً.

وهنا ستتحدد العلاقة بين الشخصيات باتجاهين:

إما أن أحدهم لا يفهم الآخر ويتظاهر بالعكس، وإما أن الشخصيات تفهم بعضها بعضاً بدرجات متفاوتة، ما عدا الشــخصية الشــريكة في الحــدث أو الحــوار التي لا تفهــم المعنى الحقيقي، أمــا الجمهور فيفهم الحدث وما يدور بين الشخصيات من التباس وغموض بشكل واضح،

ممـا يخلق لديه من خلال المشـاهدة التفاعلية حالة مـن التنبؤ بأحداث وتناقضات مسـتقبلية جديدة تؤدي إلى متانة وترابط وتماسـك تسلسل البنـاء الدرامـي. وقد يؤدي هذا التلاعب في التورية وسـوء الفهم إلى جحيـم التراجيديـا التي تجدد مصير البطل، وإلا مـا الذي يدفع عطيل للعيش في التناقض والتردد بين عواطفه وحبه لزوجته دزدمونة وبين إيمانه (خطأً) بقوة حجته في قتلها؟؟

ألم يكن السـبب هو سوء الفهم هذا، أم هي سقطة البطل الوجودية؟ التـي تغيـر مسـار ليس الحدث المسـرحي فحسـب إنما الحيـاة ذاتها بعظمتها.

أو ما الذي يدفع هاملت إلى أن يرفض حب أوفيليا الطاهر وينشغل بالتفكير والتردد والصراع في تحقيق الفعل التراجيدي والانتقام والثأر لمقتل أبيه، وهو عارف بأنه لا يستطيع تحقيقه. أليس سوء الفهم وسقطة البطل هما اللتان خلقتا تردده الفلسفي لزمن طويل من دون التزام الفعل لوقف اسـتمرارية الشـر المتمثل بعمّه الملك القاتل وحاشـيته، بالرغم من أن سوء الفهم يخلق أخطاء كثيرة، ولنتذكر قتل هاملت لبولونيوس مثلاً. وهي أيضاً سقطة الملك كلوديوس عندما قتل أخاه الملك الشرعي ليحقـق طموحـه وتحقيق ذاته السـلطوية، هذا هو العالم الشكسـبيري المملوء بالسقوط الذاتي.

والسؤال الجوهري هنا هو:

هل إن سوء الفهم هذا هو جزء مهم من قوانين عنف الفوضى الذي يشـكل أهمية في التراجيديا الشكسبيرية، أم إن الأكثر أهمية هو سقطة البطل؟

بالتأكيد إن هذا يختلف باختلاف الفعل والحدث وظروف البطل التي يخلقها المؤلف، فمرة تكون سقطة البطل هي الأساس، ومرة أخرى يكون سوء التفاهم هو الذي يلعب دوره في تقرير مصير البطل التراجيدي، ولكن الشيء الجوهري هو أن سوء الفهم في الكثير من الأحيان يؤدي إلى سقطة البطل، إذ هنالك ترابط تراجيدي بينهما.

إن سقطة عطيل الأولى هي سماعه لفحيح «ياجو« المسموم دون أن يتأكد، وسقطته الثانية قتله لدزدمونة وقد ظل على سوء الفهم هذا حتى لحظة قتلها، وهو عارف جيداً بأنه أمام أنثى بريئة وهي بكامل رقتها ونبل حبها وطهرانيتها وهي تأتمر بأوامره وتستسلم أمامه لخنقها ومواجهة مصيرها، ولأنهما يحبان بعضهما لهذا فإنهما يتألمان لأسباب مختلفة.

فعطيل يتألم لأنه اعْتَقَدَ بأنها خانته بالرغم من أنه أحبها، ومع هذا بقي يحبها، لكنها حسب منطقه يجب أن تموت وإلا خانت رجالاً آخرين كما يقول. وهذا يدل على ضعف حجته، هل عطيل يقتل دزدمونة حتى لا تبقى في الحياة وتخون آخرين بعده لو تركها تعيش مثلاً؟ أم هو بالعكس يحاول أن يجد ويتشبث بتبرير حتى وإن كان واهياً لقتلها.

إذاً هو لا يمتلك الدليل القاطع على خيانتها، ولكن يضع يديه على رقبتها كأي متوحش، متلذذاً بقتلها، ولأنه يحبها يتباطأ بإطفاء نور المصباح بجانب السرير، لأنه يخاف من مواجهة نور وجهها، ولكن سرعان ما يسرع كأي متوحش لإطفاء نور حياة أرق النساء وأطهرهن.. إنها رمز الحب والإخلاص.

ودزدمونة وهي تلفظ أنفاسها الأخيرة تتألم ليس لمفارقتها الحياة،

وإنما لأن حبيبها يشك فيها كونها خائنة وليس لديه ثقة بها، لهذا ترجوه أن يمهلهـا إلى الغد لتثبت براءتها، ولكنه يصر على تنفيذ قراره بقتلها وكأنه إله الموت. وديزدمونة كالدمية لا تستطيع أن تدافع عن نفسها؛ لأن القانون التراجيدي سيف على مصائر البشر ومع هذا يناقض نفسه:

عطيل:

(على أنني لولا ذنبها

لو أبدلت منها بالعالم وقد جمع إلى جوهرة واحدة، ما رضيت)

وتموت وهي تعرف جيداً أنها بريئة.

هل هذه هي سكونية الحدث بحيث يجمد البطل في لحظة سكونية واحدة، أم أنه مصير البطل التراجيدي؟ أم هو التناقض الذي يعتمده شكسبير ليخلق الجوهر الحقيقي في الحياة؟ أليس هذا عنفاً من قبل الكاتب نفسه، أم إنه عنف التوحش في الطبيعة البشرية حقاً؟ أليس هذا مثالاً للفوضى المنظمة التي تؤدي إلى سقطة البطل أيضاً؟

إن سوء الفهم والسقطة التي تؤدي إلى سقطة أخرى أكبر منها مثل الدم الذي يؤدي إلى دم آخر كما يؤكد ماكبث، هو مفهوم وجودي له معناه الفلسفي والخاص في الحياة في زمن سابق لشكسبير، وقد استطاعت الفلسفة وخاصة الوجودية منها في زمننا هذا أن تعطي المساحة الكافية لمثل هذه المشكلة التي لها علاقة بمصير الإنسان.

ونقطة جوهرية أخرى هي أن شخصيات شكسبير تتصرف وكأنها أبدية وخالدة عندما تريد أن تحقق فعلها الذاتي الوجودي أو بمفهومنا تحقق (سقطتها الوجودية) والهدف هو توق الذات وروح البطل إلى ما

هو أسمى، حتى وإن أدى هذا بالبطل لأن يغرق بالدماء والمذابح، كما هو الحال مع ماكبث وريتشـارد الثالث. فعندما يمسك البطل دفة الفعل والقـرار الذاتي ينسـى بأنه بشـر فانٍ، وإنما يتصـرف وكأنه صاحب القرار الإلهي على مصير البشر، ويتصرف بإيقاع وقرار قدسي.

فالقرار الوجودي أو سـقطة ياجـو من أجل الوصول لهدفه للانتقام من عطيل بخبث كبير يبدو وكأنه أبدي، ويبدو أنه خالد في لعبة المنتقم هـذه. وكذلك الحال مع بنات لير في قرارهن الذاتي أو سـقطتهن إزاء نبل الوالد – الملك – المتشـرد لير. وهو أيضاً في قراره (سـقطته) في تقسيم مملكته يبدو أبدياً أو صاحب السلطة الإلهية. وأيضاً ليدي ماكبث فـي سـقطتها للتحريض على قتـل الملك دنكن وهـو الضيف المعزز عندهـم، وهذا يدفعنا إلى القول بأن سـقطة البطل التراجيدي لا تحوله إلى وحش وتجرده من إنسـانيته وحسب، وإنما تجرده أيضاً من جميع أخلاقياته. وهذا يشـمل جميع الأبطـال التراجيديين على طول التاريخ المسرحي التراجيدي.

سقطة البطل وعنف الفوضى المنظمة

يرتكـز العنـف فـي تاريخيـات ومآسـي شكسـبير على السـقطة APORIA كما أشـرنا إلى ذلك، والسـقطة هنا لا تعني مفهوماً أخلاقياً سلبياً متعارفاً عليه، وإنما هي فعل – وسقطة – تحقق وتكشف الجوهر الحقيقي للذات فتتجلى على حقيقتها ومن خلالها تتكامل ذات البطل. إذاً السـقطة تساوي تكامل الذات، لأنها تعيد خلق البطل فنراه على حقيقته يتقلب على أثير الحقيقة الذاتية.

إنها سـقطة لير عند توزيعه للمملكة (وكأنها لعبة) في اللحظة التي

تكثف فيه إحساسه بثقل الزمن – الشيخوخة – فرغب بالانتصار عليه والتفرغ لتذوق الحياة الزائفة واستجداء العطف المزيف والنظر في المرايا المرائية في وجوه بناته والتلذذ بزيفهن، وبهذا تغافل عن الطمع والقسوة وهستيريا الروح والعنف كسلوك، ودفعه هذا إلى التحريض على خراب الأبناء وعقوقهم عندما جعل من نزوته وسقطته مقياساً للحب وإرضاء لمزاج الشيخوخة الهرمة.

وتغالى في خداع نفسه عندما آمن بأن المملكة ستقاد من دماء شابة، لكنه نسي بأنها دماء باردة، وهذا يعني تجديد شيخوخته وانتصاره على الموت، مما يوحي له واهماً بشعور زائف بالأبدية، أي إن مملكته ستبقى له حتى بعد موته، وذلك من خلال الأجيال المتعاقبة من نسل بناته. وعندما يعي سقطته يستعيد ذاته الحقيقية من جديد، ولكن تلذذ الحياة يصبح مراً.

وهي أيضاً سقطة الملك أوديب عندما فرض على نفسه أن يقوم بالتحقيق في مصيره حتى وإن أدى هذا إلى النتيجة المأساوية التي وصل لها في نهاية المسرحية، وهي أنه القاتل وممارس الحب الحرام مع التي أنجبته، مما يفسح المجال لمشاعره الحسية والحميمية مع أمه من أجل أن يعود إلى دفء الرحم إذا اتبعنا تفسير هذا الأمر بالمفهوم الفرويدي، وهو نوع من العقاب الجهنمي للذات عندما يمارس الإنسان فعل الحرام. وهي سقطة ماكبث عندما آمن بنبوءة الساحرات، فدفعه هوس حلمه لتسلّم السلطة إلى قتل الملك دنكن، وبهذا فإنه قتل هدوء أحلامه الشفافة وأحلام البشر، وبدأت عذاباته الشخصية هو بالذات (وسيأتي تفصيل هذا في فصل قادم).

وتفرض شمولية وآفاق العقل والخيال الشكسبيري أن يكون ساخراً

عظيماً من أحداث عصره، لدرجة معالجة موضوعة العنف والقسوة حتى في كوميدياته وملاهيه، إنها وسيلته التي من خلالها سخر من شخصيات وأبطال زمنه، وأكد التناقضات الاجتماعية البارادوكسية بوعي قاس ذي طابع تدميري وعنيف يؤدي إلى الكشف عن جوهر وميكانيزم الكوميديا السوداء والغروتسك الشكسبيري المتفرد لدرجة الإحساس بعبث الوجود أو التغريب Frefremdung.

فديناميكية الصراع الدرامي والعنف لدى شكسبير يتعمقان في جوهر الأشياء والأبطال والأحداث لدرجة خلق الرعب في داخل المتفرج في مختلف الأزمنة، مما يدفعه إلى عدم تصديقها أو الشعور كونها غريبة عليه أو الوصول إلى عمق قلقه وآلامه المصيرية، فالقسوة والعنف والفوضى المنظمة تتصاعد إلى أقصى بشاعتهما وذروتهما.

وسيتجدد الجحيم في أعماق الأبطال وفي أعماقنا نحن القراء أو المتفرجين عندما تكون السقطة هائلة تمزج بين العبث والغرابة، حتى إن القارئ أو المتفرج يؤمن تماماً بأنه لا يعيش في مجتمع إنساني حقاً وإنما في ممالك متوحشة، هذه الممالك هي التي لعنها شكسبير فتحولت إلى جحيم وخراب حقيقي لا يسكنها إلا الأبالسة والشياطين، أو إن هذه العروش انهارت على ملوكها، وإن البطل ستلاحقه اللعنة الشكسبيرية والدعوات الغاضبة حتى بعد موته:

(فمن هذه المدن لن يبقى

سوى الريح التي عبرتها) (كما لعنها بريخت أيضاً).

فإذاً سقطة البطل عندما تكون عظيمة وتمزج بين العبث والغرابة تثير دهشتنا ورعب البطل ذاته لقسوتها وغرابتها.

وشكسبير عادة يدفع بطله إلى أقصى درجات الإيمان المطلق بخراب الوجود المحيط به لدرجة الخوف الذي يؤدي به إلى رفض كل شيء فتُخلق التراجيديا الشاملة والسقطة الوجودية والبارادوكس (المفارقة) في روح البطل، مما يؤدي به إلى أن يدخل المرآة المرائية مجبراً ويسجن بداخلها فتتخرب ذاته وإذا خرج فسيخرب الوجود المحيط به خراباً حقيقياً. لذا فإن ريتشارد الثالث يصرخ (وما الممالك إلا رماد كلها). إذاً كل عمليات القتل المجاني والمسببات التي أدت إلى سقطته كانت رماداً وعبثاً.

ومن جانب آخر يتحول البطل الشكسبيري إلى بطل مُستَلب الإرادة حد التمني: (أن نعبر ذلك الليل البارد الذي سيحيلنا إلى بهاليل ومجانين) كما في الملك لير، أو أن سقطة البطل تدفعه إلى أن يعي بأن الممالك يجب أن تتحول إلى رماد. ويمكن أن نسمي هذا بالسقطة الوجودية المعاكسه أو المبررة، أي إن البطل يبحث عن تبرير لجميع أفعاله فيوحي بأن سقوطه مبرر نتيجة لخراب العالم المحيط. وهذا يدفعنا إلى القول بأن البطل يتأثر بعالمه المحيط ويؤثر فيه من خلال سقطته هو، والتي تخلق عالمه الخاص وتدميره الذاتي، وبالعكس فإن هذه السقطة تؤدي في ذات الوقت إلى تكاملية الذات وتجوهرها في مركزيةِ العالم الذي بناه البطل بسقوطه، فهو عالم مبني على الخراب العدمي أي خراب الوجود ومبني أيضاً على الخراب الذاتي.

شعرية الطبيعة في تراجيديات شكسبير

اهتم شكسبير بالطبيعة وخلق منها وسيلة من وسائل العنف الذي يوجه نحو البطل من خلال علاقة انعكاسية بين مظاهر الطبيعة

وتقلباتها ودواخل الأبطال، وهذا واضح في مجمل المآسي التراجيدية وخاصة روميو وجولييت وماكبث والملك لير وهنري السادس وهاملت وريتشارد الثالث.

فمثلاً تعتبر ليلة العاصفة وعنفها وقسوة الطبيعة في مسرحية الملك لير تعبيراً حقيقياً لدواخل لير الوحيد الآن بعد أن تخلى عنه الجميع وأصبح بلا مملكة، ولهذا يوحي لنا وولفجانج كليمن بأن:

(هذا الانسجام بين الموقف والجوّ الكلي للمسرحية يمكن أيضاً ملاحظته في الصور الشعرية التي يحدد بها شكسبير شخصيات الرجال والنساء في مسرحياته)[18]

ومن السهولة أن نلاحظ التطور الكبير الذي انتهى إلى استخدام الصورة الشعرية من كونها صوراً لذاتها تنسج صوراً أخرى على منوالها إلى صور شعرية درامية لها علاقة كبيرة بنسج معمارية البناء الدرامي، أي صور تعتمد التكثيف والإيحاء والترابط وتعدد المعاني والتأويل، إنها مترابطة وتفوق الكلمات بتأثيرها ومتانة بنائها مع البناء الدرامي العام للمسرحية ككل. وكمثال على تعدد المعاني في الجملة أو الحوار الواحد نقرأ الحوار التالي:

«روزنكرانتز: مولاي، يجب أن تخبرنا بمكان الجثة

وتصحبنا إلى الملك.

هاملت: الجثة مع الملك، ولكن الملك ليس مع الجثة.

فالملك شيء..

غولدنسترن: شيء، يا مولاي؟

هاملت: من لا شيء. خذاني إليه (يصيح) اختبئ يا ثعلب

اختبئ، والحقوه الحقوه! (يخرج راكضاً)».

وبمثل هذا الحوار المكثف استطاع شكسبير وبجملة واحدة تقريباً أن يعمق التأويل المضاعف ويمنحنا غنى في التمتع بالجملة التي تجعل من هاملت بطلاً تاريخياً، وتعبر عن شاعريته وعن عقله الفلسفي. وبما أن أوامر الملك في جلب هاملت وجثة بولونيوس بعد قتله كانت حاسمة ومصيرية بعد أن آمن الملك بأن وضع هاملت النفسي يمكن أن يشكل خطورة عليه قد يقتله كما قتل بولونيوس مما يقتضي عقابه:

«الملك: لكنّا نحن الهدف لو كنا هناك،

إن حريته ملأى بأخطار تهدد الجميع

أنت، ونحن، وكل فرد هنا».

ولهذا فإن روزنكرانتز يأمر هاملت وكأنه لا يخاطب الأمير ولي العهد فيستخدم كلمة «يجب» وهو يعني تنفيذ أوامر الملك، و«تصحبنا»، وبالتأكيد فإن روزنكرانتز – حتى وإن كان صديقاً قديماً لهاملت – فهو أحد حاشية الملك لا يحق له مخاطبة ولي العهد بهذه اللهجة. ولكن شكسبير يخلق التنوع والتفاوت في الحوار. ولهذا فإن هاملت بعد أن اكتشف زيف كل شيء بما فيهم أصدقاؤه القدامى الذين بدؤوا يؤمنون بخطورته فيتخلون عن صداقته وينفذون تعاليم الملك (تملقاً) مما اضطره إلى التعامل معهم بروح السخرية واللامبالاة:

«روزنكرانتز: أتحسبني إسفنجة يا مولاي؟

هاملت   نعم يا سيدي، إسفنجة تمتص نُصرة الملك

وعطاياه وسلطاته.

غير أن هذا القبيل من الرجال أفضل الناس خدمة

للملك في النهاية. فهو يبقيهم في ركن من شدقه

كالقرد، جاعلاً أول ما يلتقم آخر

ما يزدرد. حينما يحتاج إلى ما

امتصصتَه أنت إنما هو يعصرك، وعندها، أيها

الإسفنجة، ستجفَ من جديد».

وبهذه الحدة يخاطب هاملت أولئك المتملقين الذين يحاولون مراقبته والتضييق على حريته من خلال امتصاص المعلومات منه أو عنه ليوصلوها للملك، وبهذا فإنهم يمارسون الخيانة ويقتلونه ألماً في ذات الوقت، وهو في حقيقة الأمر يعرف ذلك لأن جميع حواراته معهم وكأنها مع الملك، لذلك يختار أقسى العبارات.

إن حرية هاملت منذ وفاة والده الملك، حرية محدودة؛ وذلك بسبب المهمة التي أخذها على عاتقه، والتي توسعت من الثأر لمقتل والده إلى تخليص الدنمارك من العفونة، وهذه مهمة ليست سهلة على أمير شاب يهتمّ بالفلسفة ومظاهر الطبيعة، وبعدها تحولت إلى الإحساس بعبث الوجود كله.

وفي حواره عن جثة بولونيوس فإن هاملت يستخدم عقله الفلسفي في التحاور، فـ«الجثة مع الملك» والمقصود هنا هو الإشارة التنبئية المصيرية عن مستقبل الملك الذي سيتحول إلى جثة، وفي ذات الوقت يعني بأن الملك مهما فعل فإنه ميت لا محالة وسيصبح جثة يابسة بلا ريب.

«ولكن الملك ليس مع الجثة» والمقصود هنا هو أن الملك لا يعرف مكان الجثة، فهاملت فقط هو العارف بمكانها. وبالتأكيد فإن هذا سخرية من الملك ومن مخبريه أمثال روزنكرانتز وغولدنسترن.

«فالملك شيء من لاشيء».

ماذا يعني هذا «الشيء» إنه يعني بالنسبة إلى هاملت بأن ملكاً مثل كلوديوس بهذه الظروف تحول إلى «شيء ساكن» لا معنى له، لأنه لم يفهم ولم يمارس وجوده الحقيقي الصرف، وهو حريص على إظهار جانب واحد من مرآته المرائية. فالملك اختار جانباً واحداً من حياته هو الوصول إلى ذاته من خلال جريمة قتل الأخ وزواج الملكة والاستيلاء على العرش، وبهذا حقق سقطته دون أن يحقق تكامله الذاتي الذي يعني خلق عالم جديد يبني فيه ذاته وذوات الآخرين.

وهنا يقلب هاملت المعاني، لأنه لا يمكن أن يوجد الشيء من اللاشيء، فكل الأشياء لا توجد من العدم، إلا الملك بالنسبة إلى هاملت فهو لاشيء ومن العدم أيضاً، والأسباب واضحة ليس لأنه استولى على العرش بجريمة غدر وتزوج بالملكة، وإنما السبب الأساسي هو أن الملك لم يحترم وجوده كإنسان، فوجوده الذي يمارسه الآن ويحاول أن يديمه هو وجود غريزي يتغذى بالكسل والخمور والموبقات،

ولهذا فإنه يهين الوجود والفعل الإنساني الحقيقي. وعندما يأمر هاملت مرافقيــه بـ»خذاني إليــه» أي إلى الملك، يلحقهــا بصيحات الصيادين أثناء صيد الثعالب «اختبئ يا ثعلب». وبهذا فإنه يؤكد المعنى المستتر والتأويل المضاعف للكلمة، والذي نصادفه كثيراً في مسرح شكسبير، وهذا يعني بأن هاملت سيلحقه ويصطاده كما يصطاد الثعلب.

وبمــا أن الملــك كالجــرذ لا بــد أن يختبــئ، لذلك يجــب مطاردته وإصطياده وإخراجه من جحره، ولهذا فإن هاملت يخرج مســرعاً إلى الملك وهو يردد «الحقوه، الحقوه» إنها كلمة دالة ومعبرة وتعني الكثير ضمن تحليل النص والعرض أيضاً. ويبدو لي بأن هذا يشــبه الهلوســة الهاملتية، بل الاستيقاظ في الكابوس.

وبما أن معادلة «الشــيء» و«اللاشيء» هي بناء حواري وفكري شكســبيري من خلاله يوحي بتفســير جوهر الوجود، سنتناول جوانبه المختلفة لاحقاً. وفي كتابه المهم يتابع وولفجانج كليمن تطور الصورة الشــعرية الشكســبيرية التي أصبحت جزءاً من البنــاء الدرامي واللغة المؤثــرة فــي الجمهور، وســاهمت في تطــوره، وكذلك تطــور البناء الصــوري في مســرحياته التــي اختلفــت معالجتها ولغتهــا وتكنيكها الدرامــي التعبيــري، حيــث كانت كل مســرحية تعالج مشــكلة جديدة وتحتاج إلى تقنية جديدة ويتبعها معالجة إخراجية مختلفة وجديدة أيضاً عند إخراجها على المسرح.

ولكــن كليمن يعتبــر كتابات شكســبير الأولى وخاصــة التاريخية مثل مســرحية تاتيوس وأندروتيكــوس كونها تحتوي صوراً شــعريةً أقحمت علــى النص لدرجة يمكن فصلها عنه دون أي تأثير، مما خلق

عدم التناسب بين الشخصية واستخدامها لهذه الصور والتشبيهات والاستعارات، مما يثير الشعور بأنها صور شعرية من أجل الإكثار منها في النص فقط.

وكانت العديد من الصور تنشأ من الخيال الشكسبيري الذي يغزو اللغة ويفرض عليها مجموعة من الصور البلاغية المتفردة واستعارات غريبة ونادرة أدت إلى الدمج بين فكر الكاتب وخياله، وتمتلك هذه الصور معاني مختلفة بدراميتها لكونها صوراً ذات طبيعة تركيبية.

ولقد أصبحت الصور الشعرية في المآسي الكبرى جزءاً من البناء الدرامي فميزت أسلوب شكسبير وأضفت عليه متانة وقدرة على التمكن من تكنيك الكتابة وخاصة قدرته على التأثير شعرياً في الجمهور أو القراء، وأصبحت أيضاً أدوات فعالة بحيث مهدت للحدث المستقبلي أو تنبأت به، كذلك فإنها تؤكد ثيمة الحدث وكأنها خط مواز لها، فمن خلال معاني الصور الشعرية بدأت الشخصيات تتوجس الشيء السلبي أو حدوث عكس ما توحي به الأحداث المستقبلية.

وإذا أكد الكثير من النقاد بأن أسلوب شكسبير تطور عن بداياته، وخاصة في استخدامه هذه الصور الشعرية، فهذا يعني أن هدف شكسبير في المسرحيات الأولى كان واضحاً دون التلاعب بالمعنى الشعري. ولكن في المآسي الكبرى أصبح أسلوبه مركباً إذا جاز التعبير من خلال استخدامه للتورية والاستعارات الكثيرة، مما دفع ببعض شراحه للاعتقاد بوجود شيء من غموض المعنى والهدف، كما يشير وولفجانج كليمن في المصدر السابق.

ويحدث هذا مثلاً عندما تستخدم الشخصيات الحوار والديالوج

المركب بسبب معانيه المختلفة دون أن تعني ما تقول بأنها تقصد شيئاً آخر، أي تقصد ذلك المعنى البعيد عن المعنى اللفظي المسموع للكلمات. وبالتأكيد فإن هذا يمنح المشاهد إمكانية فهم ما يسمى بالتأويل المضاعف حتى وإن كانت الشخصيات لا تقصده. ومن هنا يمكن القول بأن شكسبير يمنحنا فهم هذا التأويل من خلال الصور والأحداث التراجيدية والشعرية بعكس الكثير من المؤلفين، حيث يعتمدون على الكلمات والحوار الثرثار المكرور فقط. وبالتأكيد فإن شكسبير كان يطمح إلى أن تعبر هذه الصور بأكثر ما تعنيه هذه الكلمات ذاتها. وبهذا فإنه نوّع وسائله التعبيرية لتكون أحداث مسرحياته أغنى في تأويل معانيها.

ومن الأفكار المهمة التي أكدها ولفجانج كليمن أيضاً دراسته لمسرحية عطيل ومسرحية الملك لير، حيث هناك استخدام متناقض للصور البيانية في حوارات عطيل وياجو. وهذا ما يميز شكسبير في قدرته على تكييف اللغة مع طبيعة الشخصية. أما في الملك لير فإن الصور الشعرية التي استخدمها الملك كانت تعبر عن دواخله ومأساته. وبما أنه انقطع عن الآخرين وأصبح وحيداً، فإن مأساته جعلت منه شخصية تنبئية صاحبة خيال قادرة على التنبؤ في الأحداث كتبصّر مستقبلي.

هاملت: حرية الجنون في الفوضى المنظمة

تعتبر لغة هاملت لغة متفردة، لأنها تعبر عن دواخله، ومتميزة بالاستعارات والتشبيهات والخيال، وممتلئة بالريبة والشك من جميع الشخصيات، سواء داخل القلعة أو خارجها، ما عدا صديقه هوراشيو.

وصوره الشعرية يمكن اعتبارها رؤى تلقائية مباشرة تخرج من عقل اختبر التفكير الفلسفي على عكس لغة الآخرين وخاصة الملك والملكة وبولونيوس، حيث تميزت لغتهم بالغموض والمباشرة وتمتلئ باللف والدوران والمراوغة وعدم الكشف عن الدواخل الحقيقية. ومادام هنالك سر غامض لم يُكشف عنه وهو موت الملك – الأب المفاجئ وزواج الملكة بعد شهرين بأخ الملك كلوديوس، وهو زواج يعد فحشاً بأخلاق ذلك الزمان، فنحن لا نفهم حتى النهاية ما هو رأي بولونيوس – المستشار برتبة رئيس الوزراء – بهذا السر وكيف يبرره، وكذلك لا نعرف ما هو رأي الملكة في السبب الحقيقي لموت زوجها الملك، ولماذا تزوجت أخ الملك (القاتل؟) بهذا الوقت السريع، حيث (لم يمر على موته شهران)، وحتى وإن كانت لا تعرف السبب الحقيقي؟ ولكن لماذا أثار هذا الأمر ريبة هاملت وهواجسه ولم يحرك هواجس الملكة مطلقاً؟ وهل كانت للملكة علاقة مع كلوديوس أخ زوجها الملك السابق قبل أن يُقتل؟ فهاملت عندما يفكر يمنح كلماته الخيال الواسع المملوء بالصور الشعرية والحياتية، أي إنه يحول العالم المحيط به إلى فكر ورموز، وإلى لغة مرموزة وأحياناً فظة فيها الكثير من الاشمئزاز المتهكم من العالم المحيط، وبالتأكيد فإن هذا ينطلق من مفهوم هاملت لما يحيطه كما هو الحال في منولوجه التالي: ص39

«ما أشد ما تبدو لي عادات الدنيا هذه

مضنية، عتيقة، لا نفع فيها.

ألا تباً لها! تباً لها! إنها الحديقة لم تُعشّب

شاخت وبرّزت، لا يملؤها إلا

كلٌ مخشوشن نتنت رائحته»[19]

أو:

«أهكذا تنتــهي الأمـور – لم يمر على موته شهران

بل أقل من شهرين، أقل من شهرين،

ملك رائع، إذا قيس بهذا».

أو:

«لا عباءتي الحالكة وحدها يا أماه،

ولا المألوف من سواد الثياب الحزين

ولا التنهدات العاصفة من ضيق النَفَس

لا، ولا النهر السخي من العين

ولا غضون الغمّ في المحيّا

بكل ما للحزن من أشكال ومظاهر،

بكافية للدلالة على حقيقتي»[20]

وهـذا كله يثيـر الريبة عند العم الملك القاتل، ويحاول أن يكتشـف صمـت هاملت وسـوداوية تفكيـره العميـق والوصول إلى سـر قلقه وعزمــه وما يخطط لــه. وبالتأكيد فإن بولونيـوس يعرف رغبة الملك ويعرف طبيعة علاقة الحب بين هاملت وابنته أوفيليا، ويعرف في ذات الوقت سريرة ابنته الصغيرة.

ومـن جانب أوفيليا فإن نقاءها وحبها الطاهر يدفعانها إلى أن تخبر والدها بولونيوس بهذا الحب، ولهذا فإن بولونيوس يعزو عزلة هاملت وغرابتـه إلى جنون الحب، وابنته هي الهدف والمصيدة في آن واحد، وهذا ما يسعده في حقيقة الأمر، لأن كائناً مثله لا بد أن يفكر في اقتناص الفرصة، ويحاول استعجال الأمر في أن يكون جزءاً من العائلة الملكية عندما يتزوج هاملت أوفيليـا، وبالتالي تصبح هي الملكة مادام هاملت هو الوريث الشرعي للعرش، وهذا هو السبب الحقيقي لتفسيره لرسالة هاملت إلى أوفيليا أمام الملك والملكة.

فهو صاحب تفكير يؤمن بالمنطق الواقعي ومن كثرة اسـتخدامه له يتحول أحياناً إلى ثرثرة، ولهذا فإن فرنسيس فرجسون في كتابه «فكرة المسـرح» يعلق على شـخصية بولونيـوس فيقول: (إيمانـه بالمنطق وشـعوره العميق نحـو التركيب المهذب والبرهـان القاطع، وإيقاعاته في الكلام، بسـبب شعوره باللغة، وإن كان يتكلم في شعر مرسل، كان يوحي بالثنائية البطولية)[21]

إنـه رجل لغة ومنطق حد ضياع المعنـى وتركيزه، لدرجة ضياع الفكـرة التي يتكلم عنها ويود أن يشـرحها ببراهين منطقية كثيرة حتى توهان المسـتمع له، فتفسـيره لجنون هاملت وأسبابه أو نصائحه لابنه وابنتـه أوفيليا تنبئ بأنه لا يحيـد عن منطقه غير المجدي، إنه حجر لا يحرك الماء حتى وإن رمي من مسافة متر.

ومع هذا يحاول بولونيوس المسـتحيل من أجل إثبات إمكانية شفاء هاملت، فالدواء في بيته وهو الذي يملكه، لذلك يحول حب ابنته أوفيليا ومشـاعره إلى تجارة، أو يجعل منها جسراً للوصول إلى غايته، وهي

أهميــة ارتباط ولي العهد هاملــت بأوفيليا، وبالتأكيد لا بد أن يمتلك لغة أخرى غير لغة هاملت لإقناع الملك والملكة بأفكاره.

ولكــن هاملــت لا يفكر في هــذا الأمر أبداً، لأنه تخلــى عنه عندما اكتشــف وآمن بــأن أباه الملك مــات مقتولاً، وأن عمه ســرق منه أمه وتاجه ودسهما في جيبه، وأن العم الذي أحتل العرش يقود المملكة وهو ســكير عربيد وقاتل يقضي لياليه في التوهان، وأن هنالك من يتربص علــى الحدود للانقضاض واحتلال الدنمارك، لذلك فإن هاملت يشــعر بأنه في سجن كبير هو الدنمارك، وفي سجن آخر أكثر تأثيراً وشمولية هو ســجن الأفــكار التي لا تنفك تحفر في رأســه وروحه وتدور حول اســتمرار الجريمة التــي يقودها (عمه) كلوديوس وهــو غافل، وحتى الآن لــم يبدأ (فعلــه)، ولا بد أن يقتص من هذا القاتل والســارق بحيلة وسلوك ملتوٍ مشابه لسلوكه، لذا فإن حرية الجنون تعطيه إمكانية التعبير عن أفكاره الحقيقية التي تكشــف دواخل الآخرين وتملقهم، إضافة إلى شــعوره بأن شــرفه قد تلطخ عندما زنت والدته بزواجها (تزوجت؟؟) عمه كلوديوس.

«فحسب مفهوم ذلك العصر تعتبر الملكة قد ارتكبت الزنى بزواجها من أخ زوجها. ويعد هذا سبباً يسمّم هاملت ونراه واضحاً في لغته»[22]

ولهــذا من أجــل أن يوقف هذا «الزنى» وينقذ أمه الملكة يحاول أن يفتح عينيها على الحقيقة، فيكشــف لها فعلة الملك القاتل، وأيضاً حقيقة جنونــه، وذلك في المشــهد الرابع مشــهد اللقاء بينهما الــذي انهار فيه الملك وكشف بلا وعي عن دواخله وأصبح واضحاً بأنه القاتل:

«الملكة:

كفى بربك يا هاملت

إنك لتسدد عينّي إلى أعماق نفسي

فارى هناك بُقعاً سوداءَ عميقةً

لن تفارق لونها.

هاملت: وتحيَينْ في العَرَق النتن من فراشٍ غضين

في فورةٍ من الفُحش – تتعسلين وتضاجعين

في الزريبة القذرة –

الملكة: كفاك كفاك،

ألفاظك هذه كالخناجر تنفذ في أذنيّ

كفاك يا حُلوي هاملت.

هاملت: قاتلٌ ووغدٌ.

عبدٌ ليس بعشر معشار

سيدك السابق. أضحوكةٌ لا ملك،

لص من لصوص السؤدد والحكم

اختلس من الرفّ تاجاً غالياً

ودسّه في جيبه.

الملكة: كفى، كفى».

وعندمــا يدخل شــبح والده الملــك، فالملكة لا ترى شــيئاً، يخاطبه هاملت فقط والملكة لا تفهم شيئاً فتعده جنوناً.

«الملكة: لمن تقول ذلك؟

هاملت: ألا ترين هناك شيئاً!

الملكة: لا شيء مطلقاً، وكل ما هناك أراه.

هاملت: ولم تسمعي شيئاً؟

الملكة: لا شيء سوانا.

هاملت: عجباً! انظري هناك. انظري كيف ينسلّ عنا.

أبي في حلته أيام الحياة.

انظري حيث يخرج الآن من الباب.

(يخرج الشبح)

الملكة: ما هذا إلا اختلاق من ذهنك.

فالجنون جد بارع

في تجسيد ما لا جسد له.

هاملت: الجنون؟

نبضي كنبضك يحفظ إيقاعه المعتدل

ويصنع مثله موسيقى ملؤها العافية. ليس جنوناً

ما نطقت به. امتحنيني».

إذاً الملكة تعدّ ابنها الأمير مجنوناً، وهذا بتأثير من الملك وبولونيوس. وحتى هذه اللحظة لا تعي ما الذي فعلته. وعندما يكشف هاملت حقيقة ممارسة الزنى الحرام، ينصحها أن تلتزم الفضيله لترى حقيقة أمرها:

«الملكة: آه هاملت شطرين شطرت قلبي

هاملت: اقذفي بالشطر الأرذل

وبالنصف الآخر عيشي عيشة أنقى.

ليلة سعيدة! ولكن لا تذهبي إلى فراش عمي.

تلبّسي الفضيلة ولو ظاهراً إن كنتِ عُدمتها».

وقبل أن يترك الملكة تكون قد وصلت حد الانهيار والتشوش:

«الملكة: ماذا أفعل؟

هاملت: لا الذي أمرتك بفعله قط

دعي الملك المنتفخ يغريك ثانية بالفراش

ويقرص خدّك ماجناً ويدعوك عصفورته،

ودعيه لقاء قبلتين سخماوين

أو دعابتين لعنقك من أصابعه الكريهة

يجعلك تفْضين بأمري هذا كله.

من أنني ما فقدت عقلي أصلاً،

بل إنني مجنونٌ حيلةً وخديعة يحسن بك أن

تعلميه».

لذلك فهاملت عاش أمام الجميع وكأنه مجنون حقيقة وأفكاره غائمة ومؤطَرة دائماً بالخيال الذي يتحدى حدود التصور، فيمتلأ بالصور الشعرية الغريبة والاستعارات التي هي واقعية بالنسبة إليه، لكنها غريبة بالنسبة إلى الآخرين فيعدونه مجنوناً، لأنه يطالب بالعدالة والقصاص من القتلة والمزيفين، يريد عالماً خالياً منهم، حتى وإن أدى هذا إلى موته هو مادام يدافع عن حقيقة الوجود النقي، إذاً العدالة بمقابل حرية الجنون المفتعل.

لكن العالم الذي عاش فيه هاملت مليء بالأنانية والزيف والغش والقسوة والعنف والفوضى المنظمة، لدرجة أن صديقين من أصدقاء هاملت روزنكرانتز وغولدرستن يتآمران عليه للكشف عن دواخله إرضاء وخدمة لعمّه الملك:

«هاملت: (...... لماذا تلاحقني في اتجاه

الريح كأنك تريد أن تدفع بي إلى الشرَك؟

غولدرستن: مولاي إن أكن قد تطاولت بواجبي، فإن حبي

أعمق من كل أدب.

هاملت: لست أحسن فهم ذلك. أتود أن تعزف على هذا

الناي؟

غولدرستن: لا أستطيع ذلك يا مولاي.

هاملت أرجوك.

غولدرستن: صدقني، لا أستطيع.

هاملت إني أتوسل إليك.

غولدرستن: لا أعرف كيف يُمسَك، يا مولاي.

هاملت سهل عزفه كالكذب. تحكم بهذه الفتحات

بإصبعك وإبهامك، انفخ فيه بفمك،

تجده ينطقه بأفصح الموسيقى. انظر، هذه

مفاتيح النغم.

غولدرستن: ولكنني لا أستطيع أن استنطقها، لأنني لا أعرف

هذا الفن.

هاملت أترى إذاً كيف تهدر أنت الآن كرامتي؟ إنك

تريد التظاهر بأنك تعرف

مفاتيحي.

إنك تريد اقتلاع القلب من غوامضي. إنك ترى

استخراج مكنوني من أخفض

نغمة فيّ إلى القمة من مداي. وفي هذه الآلة

الصغيرة الكثير من الموسيقى

والصوت الشجي، ومع ذلك لا تستطيع

استنطاقها. لِمَ تحسب أن العزف عليّ

أسهل من العزف على هذا الناي سمّني ما شئت

من آلة، لن تستطيع العزف

عليّ مهما جسستني وأثرتني».

لقد استخدم هاملت حرية جنونه المفتعل كوسيلة لتمرير هدفه على الشخصيات الأخرى والتمويه عليها – والجمهور يعي الموقف الحقيقي وأسبابه – ولهذا تكمن حرية هاملت في هذا الجنون المفتعل، إلا أن أوفيليا امتلكت حرية جنونها بكامله فأدى إلى موت اختارته كانتحارٍ احتجاجي ضد الجميع، لأنهم لا يمتلكون سوى لغة العنف، وأن العالم الذي يحيطها ما هو إلا مجموعة من قيم كاذبة قاسية مزيفة.

فالجميع آراذل وخدعوها واستغلوها لمصالحهم وأمزجتهم ورغباتهم، وفي مقدمتهم أبوها بولونيوس المتمنطق الثرثار والطامح والمتملق الذي استغلها كدمية مزيفة لطموحه للوصول إلى سلطة أكبر، من خلال إرضاء الملك لإقناعه بأن ذكاءه وخياله ومقترحاته تخدم المملكة، بالرغم من أنه الأب والأم والمثال لابنته أوفيليا، ولكنها في لحظة قاسية تكتشف بأن والدها هو جزء من نظام فاسد يقوده الملك وحاشيته، واكتشافها هذا مساوٍ إلى اكتشاف هاملت لحقيقة الجريمة بعد لقائه بشبح والده القتيل.

وخيبـة أوفيليـا الأخرى التـي منحتها حرية الجنـون هي الاحتقار الظاهـري وابتعاد هاملت عنها عندما اعتبرها جزءاً من ماكينة النظام ودميـة القصر الجميلة التي وافقت ببراءتها دون أن تعي أنها تُسـتخدَم فـي لعبة الكبار مـن قبل أبيها والملك والملكة الأم للكشـف عن جنون هاملت.

فحبّـه لأوفيليا (ينقلـب لديه إلى – عادة – أخـرى لن يرى فيها إلا فسـاد المـرأة وإقبالها على الفجور) كما يكتب جبـرا إبراهيم جبرا في مقدمته لمسرحية هاملت.

ولنتمعّـن النظر الآن في كيفية تعامل شكسـبير مع غضب هاملت الـذي لا يتطابق مع حجم حبه لأوفيليا، وهي لا تفهم هذا التحول وإنما تستشـعر الانهيار الكامل لنبل النفس البشـرية كمـا في الفصل الثالث/ المشهد الأول:

«أوفيليا سيدي العزيز، كيف كنتم في الأيام العديدة الأخيرة؟».

بالتأكيـد إن سـؤالها هذا فيه ريبة وشـك كهـدف لمعرفة صدق ما تسـمعه حقاً عن جنونه حسـب ما يتناقل في القصر، فهي تسـأله لأنها شـعرت بأنه تغير في الأيام الأخيرة. وجوهر سـؤالها لا يحمل الخبث أو السـخرية، وإنمـا ارتباكها لمواجهته وهو الحبيـب والزوج والملك المسـتقبلي، وهو الذي جعلها لا تعرف ما تقول، هي الحالمة دائماً في أمير أحلامها وذكائه وحكمته. فسؤالها يحمل تمني الحبيبة في أن يكون حبيبها مازال حاملاً لجوهرة العقل فهو حلمها وأملها.

«هاملت: أشكر لك لطفك. بخير. بخير. بخير».

فــي القســم الأول من جوابــه (بخير.. بخير) فيه شــيء من الحنان المبني على الحب القديم لأوفيليا، وفيه أيضاً تغلب العقل على العاطفة، لهــذا فإنــه يلفظها بعجالة فيها شــيء مــن الملل فينســى لحظة واجبه لمحاربة العفــن الدنماركي أو عفن الوجود، ولكنه ينتبه بأنها جزء من لعبــة القصر ولا بد أن يكون عنيفاً معها، ولا ينســى بأنه يمثل الجنون فيجيبها بخشونة وملل وتذمر (بخير بخير)... إلخ.

«أوفيليا:

سيدي لدي هبات منك تقتُ منذ زمن إلى ردّها.

هلّا أخذتها».

إن خضوع أوفيليا للورطة التي وضعها أبوها فيها والتلاعب معها كدميــة أمام أميرها الفيلســوف والذكي، يجعلها ترتبــك كثيراً فتضيف (تُقــت إلى ردّها) فهي اســتخدمت فعل الماضــي أي يعني أنها لم تفكر فــي ردها الآن كما طُلِب منها، ثــم إن إرجاعها للهدايا غير مرتبط بما أشــيع حول الجنون، بمعنى أنها شــعرت بتحول هاملت منذ زمن بعيد قبل هذه المقابلة، ولكن تعود وتكمل جملتها بآلية لأنها تريد أن تتخلص من كل شــيء بأســرع وقت؛ كونهــا تريد أن تُنفذ ما طلــب منها أبوها وهي مرتبكة.

«هاملت: لا، لا، لم أعطكِ شيئاً قط».

إصرار هاملت واضح هنا، كونه يريد أن يســبر أسرارها ويتمعن في دواخل أوفيليا، فيبدأ الشــك فيها وعندما يكتشف بأنها مرتبكة وغير صادقــة وتريــد أن تتركه مثــل الآخرين في القصر، كمــا يعتقد، ينكر

عليهــا مـــا أعطاه، إذ هو آســف لهذا العطاء، فإذا كان قــد أعطاها فإنه أخطــأ لأنه أعطاها عندما كانت نقية طاهــرة، أما الآن فهو يعتقد بأنها ابنة القصر، وهي جزء من كل مؤامراته ونتانته فهي ملوثة. لهذا فإنها تجيبه مرتبكة:

«أوفيليا: سيدي المبجّل، لقد أعطيتنيها

مرفقة بعبارات دُبّجت بشذيّ النفَس

فزاد قدرها. ولكن عطرها قد ضاع

ثمين الهدايا، للنفس الأبيّة،

يبخس قدرها حين ينقلب مهديها.

هاك، سيدي فخذها ثانية».

هذه جملة خطرة بالنسبة إلى هاملت، لأنها تكشف الكثير من الخفايا عــن حبيبته – عطر هداياه قد ضـــاع وبخس ثمنها – إذاً هي لا تختلف عن رجال القصر، لأنها لا تحاول أن تفهمه وتقدر ما يقوم به، وليست قادرة على فهم مشكلته في القصر، إذاً هي فاقدة الإحساس بما يحيطها كمـــا يعتقد هــو. والأخطر من هذا هو أن كل ما يقوم به الحبيب هاملت في القصر عبث وضياع مثل عطر هداياه، ويكون الأمر أخطر عندما لم تفهمه ولم تفهم انقلابه ومشـــاغله، بل تتهمه كأي مراهقة، ولا تثمن هدايـــا القلـــب، فهاملت بالنســبة إليها كأي حبيب غضــب عليها فانقلب ضدها (أو انشــغل بهموم كثيرة وصراع خطر من أجل الدنمارك كلها أو من أجله هو) أي اهتم بحياته فقط ولهذا بخس ثمنها وضاع عطرها.

إذاً هي طفلة ساذجة بالنسبة إليه، بل إنها لا تختلف عن أشياء القصر، نعم إنها الآن واحدة من الأشياء، إذاً هناك من شوّهها ودفعها لأن تقول مثل هذا الكلام، وهي بوقفتها المريبة هذه إضافة إلى حَذَر هاملت من مؤامرة الملك وأعوانه خوفاً من الغدر به يدفعه إلى التفكير الآن بوجود من دفعها لاستدراجه، فيهمس هاملت بغضب وهو ينظر حوله بعين صقرية وعين أخرى تثقب دواخلها.

«هاملت: ها، ها! أعفيفة أنتِ؟».

وهذه الآهات تعني بأنه كشف أعماقها وعليه أن يحاصرها، وإنها استخدمت حبها ونقاءها وطهارتها من أجل أغراض مشينة.

الآن انتبه إلى أنها دمية القصر، فبدأ غضبه كالصاعقة ليس ضدها فقط وإنما ضد من في القصر، وهو ما زال يتلفت حوله لأنه يشك في أحد ما يسمعهما لكن لا يعرف أين مكانه، ومعنى كلامه: إذا كنتِ بهذه الدناءة فأنا أشك في أنكِ عفيفة.

«أوفيليا سيدي!

هاملت: أجميلةٌ أنتِ؟

أوفيليا: ماذا تعني يا سيدي؟

هاملت: أعني إن كنتِ عفيفة وجميلة معاً، وجب على عفافك أن يجعل الوصول إلى جمالك محرّماً».

الجمال هنا هو الكرامة والعفة والنبل وشرف الذات وكل الصفات الإنسانية النبيلة الأخرى، والعفاف مرتبط بالجمال ولا يسمح بأن يتشوه فالعفاف هو الجمال والنبل وبالعكس.

«أوفيليا: وهل للجمال يا سيدي ما يتعاطاه خيرٌ من العفاف؟».

أوفيليا هنا تربط بينهما، لكن هاملت يقلب معنى الجملة ويوافق على قولها هذا، لأنه يعتقد بأن الجمال (المزيف) يتعاطى مع العفاف (بزيف) حتى يقلبه إلى فجور، لأن الجمال في هذه الحالة رخيص أمام الجميع فمن السهل أن يتحول إلى فجور. بهذه الصفة فقط (الفجور) يتعاطى الجمال مع العفاف. وعصرنا فاجر منذ أن تحول العفاف إلى فجور، والجمال (الملوث) غير الطاهر هو فجور بالتأكيد.

«هاملت: بالضبط. للجمال قدرةٌ على تحويل العفاف إلى

الفجور، أشد ما للعفاف من قدرة على قلب الجمال

إلى صورته. كان هذا القول يوماً من الأضداد، ولكن عصرنا هذا قد مدّه بالبرهان. كنتُ أحبك يوماً».

أوفيليا لم تعلق على مفاهيم هاملت حول الفجور والجمال، لأنها عدّت كلامه هذا من خيالات أمير مضطرب العقل كما يُعتقد.

«أوفيليا: يقيناً يا سيدي، لقد حملتني على اعتقاد ذلك.

هاملت: كان عليك ألا تصدّقيني. فالفضيلة لا تطعّم جذعنا القديم إلا ويظل فينا شيء من مذاقه. ما أحببتك قط.

أوفيليا: إذاً فقد خُدعت».

الجمال المزيف وغير الشريف هو الذي يَخدع ولا يُخدع. إذاً:

«هاملت: اذهبي إلى ديرٍ وترهّبي. أتريدين أن تلدي الخُطاة؟».

إذاً حتـــى يكون جمالك عفيفاً عليـكِ بالرهبنة حتى لا تتكرر خطيئة (العفاف والجمال المزيفيين) كخطيئة مكرورة.

والأستاذ جون دوفر ولسون الذي قضى معظم حياته في الدراسات الشكسبيرية في كتابه «ما الذي يحدث في هاملت»[23] يشير إلى أن ما يعنيه هاملت في هذا الحوار مع أوفيليا يوضح بأنه يربط بينها وبين ما قامت به أمه وكأنه يخاطبها بدلاً من أوفيليا، وهو عميق بتحليله للحالة التي وصلت أوفيليا لها، ولهذا فإنه يخاطبها بطريقته الســاخرة المغلفة بالإهانــة لــو كنت الفتاة العفيفــة التي تدعين، لما ســمحت لجمالك بأن يُســتخدم طُعماً بهذه الصورة، أما أوفيليا فتسيء فهمه بالطبع، وتحسب أنــه يعني أن جمالهــا وعفافها يجب ألا يتواصلا، فتتســاءل مندهشــة «وهل للجمال ما يتعاطاه خير من العفاف؟»،

فيلــوي كلماتهــا عــودة إلى معناه هــو: أن الجمال الجســدي أقوى من الفضيلة، ويســتخدم الفضيلة نفســها، إذا أراد قوادة له. كان الناس يحســبون أن هذا مســتحيل، ولكن تصرفك يثبت صدقه فهو يشير إلى «مظهر الورع» و«الفعل التقي» اللذين حاولت بهما أوفيليا أن تلبسهما مكيدتهــا. غير أنه يفكر أيضاً بســلوك أمه، كما يوحــي لنا بحديثه عن «الجذع الورع». وواقع الأمر أن أوفيليا، ابتداء من هنا تغدو في ذهنه رمز «الضعف الذي اسـمه المـرأة»، وهذا بدوره يــؤدي إلى تفكيره «بجســده الملوث». فيســتمر: «كنــت أحبك يومــاً» أي إنني لا أحبك الآن «الحمل نعمة» ولكن أي أطفال لنا نأمل أن ننجب، ونحن ســوى مجموعة من الخطاة[24]

ويستطرد هاملت:

«أنــا نفســي على قدر من العفّة، ولكن بوســعي رغــم ذلك أن أتّهم

نفســي بأمور هي من الإثم ما يجعل أمي تتمنّى لو لم تكن ولدتني. إني شديد الكبرياء، حقود الثأر، عنيد الطموح، ورهن إشارتي من الآثام ما يعجز فكري عن حصره، وخيالي عن تحديد شكله، ووقتي عن تنفيذه. فما الذي يترتّب على الذين مثلي أن يفعلوه إذ يزحفون بين السماء

والأرض؟ كلنا أنذال وأوغاد. إياك أن تصدّقي

واحداً منّا. اذهبي وترهّبي. أين أبوكِ؟».

وحسـب هاملت لا يوجد ذلك الكائن في كامل نبله وعفافه، فبالرغم مـن كونــي نبيلاً فأنا غريب عن هذا العالم، لكنني مارسـت الكثير من الأفعـال المشـينة، ما يجعل أمي التــي ولدتني تتبرأ منــي وهنا يتذكر التزامــه أمــام مقتل والده فيحــاول أن يؤكد على قدراتــه ليأخذ بالثأر، ومــا تبقــى من صفات يلصقها بنفســه هــو من أجل أن يســمعه أولئك الذيـن يختبئون فــي مكان ما ويقصــد عمه ومن معــه أو أولئك الذين يتجسســون عليه. أيضاً فهو يتعمد تكرار صفاته السيئة أمامها من أجل أن تكرهه، لأنه لم يعد يملك الوقت الكافي للحب، فمسؤوليته الآن أكبر منــه، ويتذكر مرة أخرى تــردده في تنفيذ الفعل (الثــأر)، فأمثالي من المترددــن (يزحفون بين الســماء والأرض). وبمــا أننا غير صادقين بتنفيذ الالتزام الذاتــي الأخلاقي فنحن جميعاً أنذال وأوغاد، وخلاصك الوحيد هو أن تبتعدي عن هذا العالم المزيف، اذهبي وترهّبي.

وهذا يذكــره بالمؤامرة التي تحاك ضده حتى الآن، فيســأل أوفيليا عـن أبيها، لأنه يعتقد بأنه مشــترك في مؤامــرة التلصص عليه، وهذه محاولة أخرى حتى يخبر أوفيليا بأنه يعرف حجم المؤامرة ضده، ومع الأسف أن حبيبته أداة فيها.

«أوفيليا في البيت يا سيدي».

وهـا هـي تكـذب، وبالرغم من أن هذا يسـتثيره كثيـراً، فهو دليل على خيانتها. ولكن هذا لم يعد مهماً بالنسـبة إليه، حيث حكم عليها أن تتعفف في دير، أو أنه أراد أن يسميها بالبغيّ، حيث إن «دير راهبات» كان تعبيراً لطيفاً شـائعاً يقصد به «مبغى». وهاملت تعامل معها بهذه القساوة لأنه اعتبرها دمية القصر.

«هاملت: فليغلق المصاريع على نفسـه، لكـي لا يلعب دور الأبله المأفون إلا في بيته، وداعاً».

وجملة (إلا في بيته) توضح لنا معرفة هاملت بما يحدث من حوله. وعندمـا ينطق جملة (الأبله المأفون) وهو يعني مثالها الحياتي (والدها بولونيـوس) تتيقن بأن ما يقال عـن جنونه هو صدق كامل فتطلب من السماء أن تعينه:

«أوفيليا: (جانباً) أعينيه، أيتها السماوات الخيّرة!

هاملت: إن كنتِ ستتزوجين، أعطيتك مهراً هذا الوباء».

ماذا يعني بجملة هذا الوباء بالتأكيد فإنه يتذكر أمه من جديد فيتساوى لديه الوباء بالزواج مادامت أمه قد تزوجت كمومسات الدير – المبغى.

«إذاً لـن تنجـي من المذمّة ولـو كنتِ عفيفة كالجليـد، نقيّة كالثلج. اذهبي إلى دير وترهّبي. اذهبي. وداعاً.

أو إن كان لا بد لك من الزواج، فتزوّجي أحد

البلهاء. إن العقلاء ليعلمون تمام العلم أي بهائم

تجعلن أنتنّ منهم. إلى الدير اذهبي. وأسرعي.

وداعاً.

أوفيليا: يا قوى السماء، أعيديه إلى رشده!

هاملت: لقد سمعت الكثير عن أصباغكن وطلائكن.

وهبكن الله وجهاً، وتجعلن لكنّ وجهاً آخر.

ترقصن، وتتكسرن، وتلثغن، وتلقبن مخلوقات

الله بأسماء من عندكن، وتجعلن للخلاعة حجة من

جهلكن. عني بكنّ، لا أريد منكن شيئاً بعد –

إنه ليجنني. أتسمعين، فلنمنع الزواج! أما

المتزوجون سابقاً، فكلهم سيبقون على قيد الحياة

إلا واحداً، ويبقى الآخرون على حالهم. عليك

بالدير. اذهبي!».

ومن هذا نرى بأن هاملت في هذا المشهد يتبع عاطفته ومزاجه السوداوي العنيف، ويعبر بشكل قاس عن موقفه ليس من أمه ومن حبيبته أوفيليا، وإنما يصرخ لينتقم من عمه القاتل الذي تزوج أمه. ويعتبر جون دوفر ولسون حوار هاملت حول الزواج والمتزوجين بأنه تهديد للملك كلوديوس، ويفسر هذا التهديد بكون هاملت يتصرف دائماً وكأنه على وشك قتل الملك، وهذا ما يبرر خوف الملك وقلقه من

هاملت، والذي أدى به هذا لتحريض لايرتس على قتل هاملت، وكذلك وضع السم له أثناء المبارزة.

«أوفيليا: لهفي على عقل رفيع قد هوى!

من النبلاء لسانهم، ومن الجند سيفهم،

ومن العلماء عينهم،

زهرة الدولة اليانعة ومطمحها،

مرآة الذوق والأناقة، قالب الأدب،

ملتقى الأبصار كلها – قد هوى وتحطّم.

وأنا، أبأس النساء وأتعسهن،

أنا التي رشفت العسل الذي في وعوده المنغّمة،

أرى الآن ذلك الذهن الكريم الرفيع

يرنّ كأجراس تجلجل نشازاً منكراً،

وذلك الشباب الذي لا صنو لصورته

تكسر عودَه يدُ الحنون. يا ويلتاه

لما رأيت، يا ويلتاه لما أرى!».

وحوار أوفيليا واضح أنه ليس بخصوص هاملت فقط وإنما هو إشارة واضحة لمستقبل الأحداث التراجيدية حتى النهاية، ومستقبل مصيرها هي، ويبدو من البيت الأخير (يا ويلتاه لما رأيت، يا ويلتاه

لما أرى!) وكأن أوفيليا تشير إلى ما رأت من حالة هاملت ومن فظاعة انفعاله وإهانته لها، ولكن حقيقة الأمر – وهو جزء من أسلوب شكسبير في التورية والتأويل – أن ما تعنيه أوفيليا هو أنها بدأت تعرف بعضاً من الحقائق لم تكن تعرفها سابقاً، وأن هاملت بهذا أزال عصابة العمى وأشار لها على بعض الأسرار والغموض في حياة القلعة ومس القلق الذي كانت تشعر به ولا تجد له مبرراً، وأنها بدأت ترى مثل هذه الحقائق. والحالة التنبئية المستقبلية كانت (يا ويلتاه لما أرى)، وبالرغم من أنها تحمل الحاضر أي ما أراه الآن، فالجملة في ذات الوقت تحمل هاجساً مستقبلياً، أي وكأننا نسمع أوفيليا وهي تحدث مرآتها الداخلية التي تعني يا ويلتاه مما سأرى من ويلات جديدة ودمار وجحيم سيفقدني عقلي.. عقلي.. هل سأجن إذاً؟ الخوف كل الخوف، يا ويلتاه، يا ويلتاه. وهذا هو صدى الهواجس في روحها.

وقد رسمت كل هذا في حوارها التالي:

«وأنا، أبأس النساء وأتعسهن،

أنا التي رشفت العسل الذي في وعوده المنغّمة،

أرى الآن ذلك الذهن الكريم الرفيع

يرنّ كأجراس تجلجل نشازاً منكراً».

فهي أتعس النساء لأنها كانت تصغي إلى وعود هاملت صاحب الذهن الكريم والرفيع، والذي تحول إلى نشاز منكر يرن في روحها، وبهذا فإنها فقدت أي أمل في الوجود الذي أصبح بلا معنى، بل تحول إلى أجراس تجلجل بالنشاز، فالوجود هو أجراس النشاز، فأي فراغ

مخيف ملأ روحها التي كانت ممتلئة بالأحلام والوعود التي تحول هذا الوجود الجحيمي إلى فراديس. «آه زهرة الدولة اليانعة ومطمحها،

يا ويلتاه لما رأيت، يا ويلتاه لما أرى!».

وهذا هو رعب قاتل بالنسبة إلى أوفيليا، وما يزيد الأمر قتامة هو أن توضع فتاة صغيرة بريئة مثلها في هذا الموضع، إنه قسوة وعنف شكسبيري – هاملتي نتيجة للظروف النفسية التي يمر بها، وخاصة بعد إيمانه بأن الحياة جميعها شرّ وفساد وعبث، وإن ساكنيها أشرار. ومنذ هذه اللحظة أصبح هاملت مهموماً، يفكر فقط في تحديد أسباب عبث الحياة الذي أصبحت له أهميته أكثر من الانتقام والثأر لأبيه. ومن خلال هذا وجد التبرير لترك أوفيليا وحيدة تواجه المصائب التي تأتي تباعاً عادة. يقول هاملت:

«لا أجد لذة في الإنسان ولا في المرأة أيضاً». أليس التفكير في مثل هذه الطريقة يعد عنفاً وقسوةً وفيه الكثير من الفوضى غير المنظمة. إضافة إلى هذا فإن هاملت يعتبر المرأة كائناً ضعيفاً بالرغم من ضعف الرجل، أما لذته التي تتجسد كامرأة (أيها الضعف اسمك المرأة).

وهاملت هنا يمزج بين ضعف المرأة (الكائن) والخراب الحقيقي الذي وصل له عصر هاملت، وبالتأكيد فإن هذا يشمل عالمنا أيضاً مادام شكسبير قد كتب لكل العصور، فهو يؤكد بمعنى من المعاني بأن قوة الجمال سرعان ما تحول الشرف إلى خلاعة وفجور قبل أن تحول قوة الشرف الجمال إلى صورتها، وهي حقيقة كانت زمناً مفارقة، ولكن زماننا هذا يقيم عليها الدليل (فالشريف في هذا العالم واحد من ألفين).

ومن خلال هذا يكون الأمر واضحاً بأن هاملت لا يوحي فقط إلى ما قامت به الملكة أمه ولا حبيبته أوفيليا التي سمحت لجمالها أن يُستغل من قبل القصر ضده، وإنما يدفعه أن يعمم هذا على المرأة أو الإنسان عموماً.

وبالرغم من أن مشكلة هاملت أصبحت مشكلة وجودية بعد هذا التأمل والتفكير العميق في الحياة والموت والكائن البشري، إلا أن شكسبير لا يكتفي بهذا، بل هو يضع الحياة كلها تحت عدسة المجهر ويتناول الجانب الآخر من الحياة وهو العنف والفساد السياسي في ظل ملك شكسبيري رعديد حوّل المملكة إلى دكتاتورية ملكية وسجنها خلف أبواب قلعة هلسنيور.

فمنذ المشهد الأول يمهد شكسبير لهذا، حيث كل شيء يوحي بوجود الملك ككائن صخري، ويؤكد سطوته ودكتاتوريته، خاصة عندما يجعل من كلمة «عاش الملك» كلمة لسر الحراسة الليلية، ويكون جوابها (صديقان مواليان لملك الدنمارك). وفي ذات الوقت فهو يمهد أيضاً على أن هذه السطوة في ليل الحراسة الهادئ يمزقها ويقلقها ظهور شبح الملك المقتول الذي ينبئ بانفجار غريب في دولة الملك السارق للعرش كلوديوس. وبهذا فإن شكسبير يضعنا كمشاركين ومراقبين لاحتدام ذلك الصراع. فنعيش حالة من الترقب والقلق، فظهور شبح الملك المقتول (الخطر الميتافيزيقي على النظام) ليس فقط مطالبة هاملت بالانتقام للثأر من عمّه القاتل، وإنما هو أيضاً بداية لإزالة العفن الذي التصق بجوهرة التاج الملكي الدنماركي: وهذا ما يؤكده هوراشيو أثناء الحراسة:

«وها هي ذي الأرض والسماء معاً تبديان

لبلادنا ومواطنينا

دلائل كتلك، تشير إلى أحداث عنيفة

كأنها رسل تسبق الأقدار دوماً

وفاتحة لما سيتلوها من دلائل».

وعليه أن يبحث عن هذا العفن الذي يسمم حياة الدنماركيين في عهد كلوديوس، إنها دملة مملوءة بالقيح على هاملت أن يفجرها، وهذا يحتم عليه أن يحول هذا العفن وما يحيطه إلى رماد، وتحقق هذا بالصدفة في النهاية بعد أن كان هاملت متردداً. فمن خلال هذا المفهوم نكتشف في مشكلة هاملت بأن هنالك خطراً ضبابياً غير واضح يواجه مستقبل الدنمارك عموماً والنظام السلطوي بالذات كما يؤكد فرنسيس فرجسون[25]

وهذا الخطر إما أن يكون خطراً مادياً واقعياً أي الحرب التي تهدد الدنمارك ويقودها فونتربراس الشاب وارث عرش النرويج الذي يريد أن يسترد بعض الأراضي التي استولت عليها الدنمارك في عهد والد هاملت المقتول، أو هي حرب ميتافيزيقية يقودها شبح الملك المقتول بشكل غامض ومثير، والذي جاء لتحفيز ابنه على الثأر من أجل إزالة هذا العفن.

وشكسبير على حق لأن النتانة هي الرائحة الطاغية دائماً في مثل هذا الوجود الاستثنائي. فهاملت يعتبر عمه كلوديوس هو العفن والنتانة في الدنمارك ويجب أن يزول، والأخير يعتبر هاملت العلة الحقيقية التي تقلقه في الدنمارك.

وقد أغنى شكسبير شخصياته بتنوع فكري واختلاف في المواقف، فلايرتس مثل أبيه بولونيوس بالضبط يفكر بتقليدية، وهو متفق بشكل كامل مع الملك ويريد أن ينتقم من هاملت قاتل أبيه، وبما أن لايرتس كأبيه في ولائه للملك فإنه يعتبر هاملت السبب الرئيسي في المشاكل والويلات التي تواجه النظام، وهذا الاعتقاد رسخه الملك كلوديوس وكذلك الملكة جرترود وأوفيليا فإنهما يشتركان في كون إحداهما تميل للملك وهاملت والثانية تميل لهاملت وأبيها بولونيوس، وتعتبران أي انهيار للنظام الملكي هو انهيار لمبادئهما وقناعتهما. وعندما يكشف هاملت بعضاً من حقيقة الملك والسلطة لوالدته الملكة في لحظة المكاشفة، أو وهو في لحظة غضبه الذي يدفعه إلى أن يعتبر أوفيليا لعبة بيد الملك والسلطة لاستخدامها ضده فإنهما تنهاران بشكل مريع.

إن سبب هذا الجمود في قناعات أوفيليا هو تربيتها في أحضان أب – رجل لغة ومنطق حد الثرثرة إلى درجة تكون في الكثير من الأحيان غير مجدية. فتفسيره لجنون هاملت أو نصائحه لابنه أو ابنته يبدو لنا بأنه صخر جامد متحجر لا يُحرك شيئاً.

إن الريبة والخوف والعنف خلق حالة من الشكوك والسرية وعدم الثقة، مما يجعل هاملت لا يثق بأي كائن من كائنات النظام ورموزه، لدرجة أنه يشك أيضاً في شبح أبيه، فهنالك علاقات متوترة ومراقبة تجسسية أوجدها اغتصاب السلطة من قبل الملك كلوديوس فنرى: بأن العلاقات بين الشخصيات جميعهم تقريباً هي علاقات تجسسية تدل وتكشف عن الدواخل الحقيقية فمثلاً علاقة لايرتس بأوفيليا مبنية على حالة من التجسسية – بالرغم من أنهما أخوان – في محاولة منه لاستدراجها. وكذلك العلاقة بين بولونيوس وابنه لايرتس، حيث يرسل

الأب خادمــه رينالدو إلى باريس لمراقبة ابنه لايرتس الذي ســافر إلى هناك بحجة الســهر عليه. وهنالك الريبة والشــك بين كلوديوس الملك وهاملــت وبين هاملت وأوفيليــا وبين الملك والملكة وهكذا. إضافة إلى تجســس الملكة والملك وكذلك غولدرستن وروزنكرانتز على هاملت. لكن وسط هذا المحيط المريب هنالك علاقة نقية واحدة هي العلاقة بين هوراشــيو وهاملت لأنه صديقه الوحيد وحافظ لأســراره، وهو الشاهد الوحيد والراوي الذي ســيخبر بالحقيقــة بعد موت هاملت، وكيف كان صراعه في الدنمارك خوفاً من أن تضيع في تفصيلات الحياة.

وهكذا فإن الاختلاف بين الشــخصيات الرئيســية تدل على المسافة التي تفصل بينهمــا، وتظهر لنا الصراع الواضح بينهما، ومن كل هذا تتوضح لنا مشــكلة هاملت وداء الدنمارك الحقيقــي. وبالتأكيد فإن هذا التنوع يُغنــي الأحداث إيقاعياً فاختلافها واختلاف الشــخصيات يخلق ذلــك الإيقاع والتوتر والعنف الذي لا بد منه لكل بناء مســرحي. وهذا الإيقاع يؤثر في تفسير الأحداث من قبل جميع الشخصيات، وباختلافها ينشــأ الصراع المتأتي من اختلاف أســاليبها في الفعل. وهذا يؤدي إلى اختــلاف في تناول الحــدث وتعميقــه والتركيز عليه فيتــم تناوب بين الأحداث والمواقــف التراجيديــة والكوميدية والدراميــة والتهريجية، ويمكــن ملاحظــة هذا الغنى فــي جميع مســرحيات شكســبير تقريباً. فشكســبير من أجل أن يكشف الفعل السيكولوجي للشخصيات يعمد إلى اســتخدام المسرح داخل المســرح كما هو الحال في مسرحية هاملت، من أجل الكشف عن جريمة كلوديوس الملك في قتله لأخيه، وهو يراها تمثل أمامه، وبهذا (اســتطاع هاملت بــلا ريب أن يهز كيان كلوديوس كله حينما أشار إشارته البعيدة إلى الجريمة التي ارتكبها، لأنها جريمة

تقوم على السرية والخفاء، ثم هو في الوقت نفسه يدين جميع أنصار العهد، ويشمل حكمه هذا على من حوله حتى أوفيليا والملكة أمه يعتبرهما جزءاً من الجريمة)[26]

ولكن العقل الفلسفي الهاملتي لا بد أن يتناول الأفكار والأحداث بشموليتها وإرجاعها لأسبابها الحقيقية، ومنها الأسباب الكونية التي تقلق الإنسان وأهمها وجود الموت الراصد الحقيقي والصعب له، والذي يعتبره داءً للعديد من الأسباب. لدرجة أن هاملت يكتشف بأن الموت يساوي بينه وبين حفار القبور أو الفلاحين والمهرجين، وأن هؤلاء بالرغم من مرتبتهم السفلى إلا أنهم يمتلكون ذكاءً وحنكة ودراية أكثر من رجال النظام ورجال الطبقة العليا.

وتتوالى الأحداث التي تعمق بصيرة هاملت في أنه يجب أن يتخلص من الداء العفن الذي يتمثل بالملك ونظامه. وهنا أصبحت المهمة لدى هاملت أكبر من الثأر لوالده المقتول، وهي أن العفن في الحياة يجب أن يزول ويمحى لأنه في عمق الوجود البشري. فموت أوفيليا بهذا الشكل البشع واللاإنساني يؤكد أن مثل هذا النظام هو السبب في قتل الجمال الإنساني والنقاء والطهارة المتمثلة بأوفيليا واكتشاف هاملت المتأخر بأن هدف المبارزة بينه وبين لايرتس خَطط له الملك لقتله هو ولايرتس في الآن ذاته، وأكد هذا الاكتشاف على الخراب والنتانة التي لا تنتهي إلا بقتل الملك وتفكيك سلطته.

ولكن السؤال الذي يتحاشاه الجميع هو:

هل كانت الملكة الأم لها علاقة بكلوديوس أخ زوجها أثناء حياة زوجها الأول؟؟ وبعد أن تزوجت كلوديوس هل كانت تشك في أنه قتل

زوجها الملك الأول؟ وهل شكت في أنه أيضاً قد أدار مؤامرة للتخلص مـن ابنهـا هاملت؟ وهـل كانت تعلم بوجود شـيء ما فـي كأس النبيذ التي سُـلّمت لهاملت أثناء المبارزة فأصرت هي على شربه حتى تمنع المجزرة، أم أنها انتحرت كحالة من حالات غفران الذنوب؟

إن المبـارزة الأخيـرة هي اجتماع ملكي توافقـي لمراقبة الجريمة والعقاب الذي كان سـيحل بهاملت كما كان يتوقعه الملك دون أن يفكر في أنــه هو الذي سـيكون الضحية وهو في مصيدتـه، والقريبون من الملك والقصر يعرفون المؤامرة ضد هاملت.

وكان هدف المبارزة هو التخلص من الاثنين، أي من هاملت الذي يطالـب بالثأر لأبيه وعرشـه، والتخلص أيضاً مـن لايرتس الذي يود الثأر من هاملت قاتل أبيه بولونيوس.

فـإذا لم يتغلب لايرتس علـى هاملت ويقتله فإن السـم بكأس النبيذ ينتظـره، إنهـا جريمـة منظمة من قبل السـلطة. وبالتأكيـد فإن بعض رجالات البلاط شعروا بهذا وصمتوا ليراقبوا النهاية.

ليـس الملـك كلوديوس وحـده المُراقِب، بل هو أيضـاً مُراقَب من الآخرين وهم جسوا عدم صمت هاملت عن العقاب والجريمة وخاصة بعـد مشـهد التمثيلية التي هي مصيـدة من قبل هاملـت لفضح الملك، وأيضاً فإن مبارزة لايرتس وهاملت هي مصيدة في ذات الوقت لفضح الملـك وقتله، ثم يتبعها قتل الملكة بالسـم (الذي يبدو انتحاراً حيث من الممكن أنها كانت تعلم بما في الكأس من سـم). والمبارزة بين هاملت ولايرتـس فـي ظاهرها شـعيرة وممارسـة معتادة لو كانـت ظروفها طبيعيـة، ولكنها في الحقيقة جريمة ومؤامرة قتل. وتكتمل صورة عهد

كلوديوس (أو الكشف الجماعي لقداسة الأسود) باجتماع العائلة الملكية ومجلس البلاط لمشاهدة المبارزة[27]

إنها المؤامـرة الجماعية للتخلص ممن يقلق البلاط، وأعني هاملت من خلال مطالبتـه بالعرش وراثياً، ولايرتس بمطالبة الملك بجثة أبيه بولونيوس.

تبدو مسرحية هاملت وكأنها شعائر وطقوس مختلفة للعنف والحب والجمـال والحيـاة والموت، إنها شـعائر مختلفـة في القـوة الدرامية والتراجيدية نتيجة لاختلاف إيقاعها.

فالفتـرة التي كتبـت فيها المسـرحية كانت فترة اضطـراب وقلق سياســي. وكان هاملت صاحب عقل فلسـفي ومفكـراً ذا بصيرة نافذة تدفعه إلى الإيمان بأنه أتى ليصلح ما أفسده الدهر.

وفي النهاية فإن شكسبير دائماً يتيح لحظة صفاء إلى ضحاياه ولكن بعـد فوات الأوان، إذ لا يمكن معالجة الأمور من جديد، ولهذا فإنهم لا بد أن يموتوا بسـبب الخطأ الذي يمارسـونه والسقطة الوجودية للبطل التراجيدي كأنها خطأ قدري. ويكشـف لنا فرنسـيس فرجسون عن أن المسرحية مجموعة من الشعائر المختلفة، وأحزنها وأكثرها شجناً هي أوفيليا التي حصلت على شـعائر جنائزية ناقصة بسـبب الشـكوك في أسباب موتها، مما يؤكد أن موت أوفيليا كان انتحاراً متعمداً.

أوفيليا نور الماء

عندمـا فقدت أوفيليـا حبيبها هاملت وأباها شـعرت بأنها فقدت كل شـيء، فانهيار المملكة بالنسبة إليها أرعبها كل هذا، فتركت كل شيء

وهربت أبدياً لتغرق في جنونها الظاهر، ومن ثم انتحارها حتى لا ترى المصائب والويلات الجديدة التي تتمثل بموت أخيها وبعد ذلك ركن الدولة ملك الدنمارك الأمير هاملت والملكة التي كانت تعدها زوجة لابنها. هامت على وجهها وأصبحت أغانيها الشجية ومكونات الطبيعة التي تحولت أشجارها وزهورها وماء النهر إلى بيت ووسادة لها، لا تأنس إلا وسط هذا. كانت تود أن تهرب بعيداً، لكن قمرها تحول أحمر قانياً كالدم، ثم انطفأ في عينيها.

لا تصغي أوفيليا إلا لأحلامها التي تبدو أسطورية حتى وإن أغرتها هذه الأحلام على الالتحام بالشجر أو الزهور. وهذا له علاقة بموتها أي بشجرة الموت أو بزهور الجنازة، أما روحها فتعود إلى الماء، أو التراب، أو النار، أو الهواء، إنها الطاقات أو العناصر الأربعة التي تحرك خيالها وجنونها، فهذه العناصر لها علاقة بالعَود الأبدي فتحل في عنصر أو كائن آخر في مكان وزمان آخر.

فالإنسان منذ الولادة منذور لهذه العناصر، لأنها الوحيدة التي يمكنها أن تحلل الجسد ليمتزج بالتراب أو الماء أو الهواء أو النار فيصبح سماداً لإخصاب الطبيعة، ومن جديد تتم صياغة أسطورية للكائن البشري في الحياة.

لكن أوفيليا انجذبت للماء لأنه (رمز موحٍ)، فالكثير من أساطير الحضارات القديمة تؤكد نشوء العالم وموته على سطح الماء. الآلهة الأولى عاشت هناك في هذا السديم حتى تزاوجت وخلقت العالم، أو توالدت ذاتياً دون اتصال خارجي وهي على سطح الماء السديمي. فإذا كان الموت هو الرحيل الأبدي، فالماء هو الحياة والموت في الآن ذاته،

بل هو الحياة الأولى، إذ من الماء خرج كل شيء حي، وفيه من الممكن أن يموت كل حي.

لذلك فإن أوفيليا حينما فقدت كل شـيء في قلعة المؤامرات عادت إلـى حضن الماء الأمومي الدافئ الذي احتضنها كرحم الأم، إذ لم يبقَ لها سـوى هذا الماء الأمومي في بحيرة مزينة بالزهور التي غنت مع أوفيليا أشجانها، وغنّى معها الماء أيضاً وذلك الغصن الذي انكسر عندما انحنت عليه لتلتقط تلك الزهور الجميلة لتشـدها مع الياسمين والزنابق حتـى تزيـن بها جبينها الطفولـي. وإذا أدان هاملـت أوفيليا باعتبارها كائناً ينتمي إلى عائلة والدها رئيس الوزراء بولونيوس المداهن وخادم الملك، وهذا هو أحد الأسباب التي أفقدها صوابها، فعليها إذاً أن تتطهر بالمـاء، فهو المطهر الحقيقي للحياة والموت فتأنس معه وتغني حزينة ذلك الشـجن الذي يتفجر من روحها النقية وتلك الطفولة البريئة، لذلك يقول باشلار: (الماء قبر النار والبشر وهنا يتحول الماء من نهر الحياة إلى نهر من النار والجحيم)[28]

وحتـى هذه اللحظة وقبـل أن توارى جثتها التـراب، فإنها تتجاوز التـراب والنار لتطفو فوق سـطح الماء تغني شـجنها أو أغنياتها التي مـن خلالها تُكيل لعناتها الأوفيلية على زمانها وزماننا الآني. إن الماء والنهـر بـكل مخلوقاته، سـواء في أعماقـه الصامتـة أم على ضفافه سـيكون نهـر أوفيليا، فهـو رحمها الذي تحـول إلى بيئتهـا الطبيعية، بـل بيتها الأليف، لهذا فإن سـان بول رو يسـميه نهـر «الأوفيليات». عندما تمتزج السـماء بالماء مسـاءً يتعطر نهر الأوفيليات بعطر اللون البنفسـجي وتسـتمر أغاني أو تأوهات أوفيليا تصاحـب جميع كائنات النهر، وبالتدريج يصمت الكون والحياة عندما يمتلأ ثوب أوفيليا بالماء

ليســحبها إلى الأعمــاق وتغوص في الصمت الأبــدي وهي تغني غير عارفة بأنه يســحبها نحو ظلمات الموت، وهناك ستستمر بغنائها حتى تؤنــس مخلوقــات الأعماق، أو أنها ســتتحول إلى كائن أو شــيء آخر حســب نظرية العَــود الأبدي. يراود الموت الإنســان دائماً في مختلف مراحلــه، وفي مرحلة الشــباب الذي يكون للانتحــار خيالاته المغرية التي تتراءى كضباب ملائكــي، فهل كان موت أوفيليا انتحاراً؟ ولماذا لم تذكره الملكة عندما أخبرت الملك بغرقها:

«الملكة:

فلما راحت تتشبث بالشجرة لتعلق تيجان ورودها

على الأغصان المتأرجحات، غدر بها فنن حسود

وانكسر، وإذا هي تهوي مع شاراتها العشبية

إلى الغدير الباكي الحزين. فانتشرت ثيابها على الماء

وحملتها كعذراء البحر برهة من الزمن

جعلت فيها تغني مقاطع من ألحان قديمة،

كأنها لا تعي محنتها،

أو كأنها من أهل الماء قد عُودّت عليه».

إذاً هي تعلقت بأغصان الشــجرة من أجل الحصول على زهورها، ولتُوزع ما بيديها من زهور في كل مكان، أي إنها تود أن تشيع الجمال حتــى بين ثنايا الطبيعــة. ومن بين الأزهار التي كانــت تحملها أوفيليا

زهور (الزنبق الأرجواني) وعادة ما يسمى بـ(أنامل الموتى) إذاً هي تحمل الجمال والحياة والموت بين يديها، أي زهور الموتى. وهذا هو التأويل المضاعف الذي يقوّي الصورة الشعرية التي يعتمدها شكسبير دائماً، سواء في مسرحية هاملت أم في مسرحياته الأخرى.

وتؤكد الملكة في مونولوجها بأن أوفيليا كأنها (من أهل الماء وقد عُودّت عليه) أي إنها جزء من مخلوقات الماء، ماذا يعني هذا؟ هل إن أوفيليا لم تجد محيطاً طاهراً ونقياً سوى الماء، وهل الماء فقط هو الحياة الطاهرة التي يجب أن تنتمي إليها أوفيليا بعد أن خبرت الحياة على أرض القلعة وقصر الملك بالرغم من صغر سنها؟ فها هو الماء وما فيه وما يطفو عليه فراش وثير لأوفيليا ابنة الماء أو نوره التي استمرت تغني وهي تغوص في أعماقه.

إذاً هو فراش للموت، ولكننا قلنا بأن أوفيليا هي نور الماء لا تأنس المخلوقات الأخرى إلا بنورها وهي تغور إلى الأعماق. فهل سعت هي إلى خلاصها بإرادتها كما يقول حفار القبور؟ لأنها تريد أن تنسى أو تتخلص من جميع مشاكل سكنة القصر الملكي في هلسنيور. لكن أوفيليا هل صغيرة جداً على الانتحار، أم إن موتها كان انتحاراً حقيقة كالدفاع عن النفس كما يشير حفار القبور أيضاً؟

«المهرج الأول: إلا إذا كانت قد أغرقت نفسها دفاعاً عن نفسها».

وما يؤكده غاستون باشلار: (إذاً تستطيع أوفيليا أن تكون، في منظورنا، رمزاً للانتحار النسائي، حقاً إنها مخلوق ولدَ ليموت في الماء، إذ ترى فيه، كما يقول شكسبير – بيئتها الخاصة – الماء عنصر الموت الفتي الجميل، الموت المُزهر، وهو في مآسي الحياة والأدب،

عنصر موت بلا كبرياء، بلا حقد، عنصر انتحار مازوخي)[29]

يمنح شكسـبير الكثير من أبطاله صفة الخلود والاسـتمرارية عبر الأجيال، لدرجة أن كل إنسان يرى نفسه في مأساة أو سعادة هذا البطل الشكسبيري أو ذاك والتفاعل معه، وهذا ما أسماه أرسطو بالكاثارسس (التطهير). وقد رسـم شكسبير شخصيات مسرحية هاملت وهي تحمل خلودهـا وتواصلهـا مع إنسـاننا المعاصر. فمن منا لا يرى نفسـه في هاملـت؟ ومن منا لم يمر بموقـف التردد الواضح والمرتبك أحياناً كما هـو الحال مـع البطل؟ وهذا ينطبـق على باقي الشـخصيات جميعها، الملكة والملك كلوديوس وبولونيوس، لايرتس، ومن جانب آخر يعتبر الحكيـم هوراشـيو رمز الحقيقة ونبل الصداقة رمـز البراءة والموقف النبيـل ووقوفة مع صديقه هاملت في صراعـه، وفضحه لنظام قصر هلسنيور الدنماركي.

وللمكانـة والتأثيـر الذي ابتغاه شكسـبير من شـخصية أوفيليا من خـلال تحملها ذنوب الآخرين وجنونها المتمرد، أدى هذا إلى أن تدخل شـخصيتها جميع مجـالات الإبداع وخاصة الشـعر والفن التشـكيلي والسينما، إضافة إلى المسرح.

فالكثيـر من الشـعراء تنـاول جمالهـا وموقفها وبراءتهـا وحياتها وجنونهـا كجوهـرة لقصائدهم التي تميزت على مـر الأزمنة، وكذلك الحال مع الفنانين الذين جعلوا من أوفيليا موضوعاً شـعرياً إبداعياً في لوحاتهم التي سـبرت أغوار النفس البشـرية من خـلال ملامح أوفيليا ولحظات حياتها الأخيرة.

وللتدليل على هذا سـأعمد إلى تحليـل وتأويل قصيدة أوفيليا لآرثر

رامبو، ولوحة تشكيلية للفنان جون ميليس باسم (أوفيليا).

(أوفيليا

– I –

على الموج الأسود الهادئ حيثُ ترقدُ النجوم

تعومُ أوفيليا البيضاءُ كمثْلِ زنبقةٍ كبيرةٍ

بطيئاً تعومُ، ممدّدةً في بُرقعها الطّويل

– في الغابات النائية تُسمَعُ صيحاتُ صيّادين

منذ ألفِ عامٍ وأوفيليا الحزينة

تخطُرُ شبحاً أبيض على النهّر الطويل الأسوَد

منذُ ألفِ عامٍ وجنونُها العذب

يهمس ُبأغنيتها لنسيمِ المساء

الريحُ تلثمُ نهدَيها ناشرةً كمثْل تُويجات

بُرقعها الواسع الذي يُهدهدهُ الماءُ ببالغِ الرّفق

الصفصافُ الراجفُ يبكي على كتفَيها

وعلى جبينها الحالِم الكبيرِ ينحني القصب

عرائسُ الماء المُجعّدةُ حولَها تتنهد

وأحياناً توقظُ في مغْثٍ غافٍ

عشاً تهربُ منه ارتعاشةُ جناح

– من كواكب الذهب ينهمرُ غناءٌ غامض.

– II –

يا لأوفيليا الشاحبة! أيتها الفاتنةُ كالثّلج!

أجل، مُتِّ طفلةً جَرفها نهرٌ هائج

لأن الرياحَ الهابطةَ من جبال النرويج الكبيرة

حدثتكِ خفيضاً عن الحرية الحامزة،

ولأن نفحةَ هواءٍ عبثتْ بِشعركِ المَديد

وفي فكرِك الحالم ألقتْ وشوشةً غريبة،

ولأنّ قلبَكِ كان يسمعُ غناء الطّبيعة

في نواحِ الشجرِ وحسراتِ الليالي

ولأن صوتَ البِحارِ، كَمثلِ حشرجةً مديدة

كان يدمّرُ حضنَكِ الطفوليّ المفرطَ بالإنسانيةِ والعذوبة،

ولأنَّ فارساً وسيماً، مجنوناً مسكيناً،

جلس ذاتَ صباح في نيسان صامتاً إلى رُكبتَيك

السماءُ! الحبُ! الحريةُ! يا له من حُلم، أيتها المجنونةُ، يا فقيرة

لقد انصهرتِ بهِ كما ينصهرُ الثلجُ في النار:

كلامُك كان مختنقاً برؤاكِ المَديدة

– واللانهايةُ المُرعبةُ أفعمتْ بالشرودِ عينَكِ الزّرقاء!

– III –

والشاعر يقول إنك في نور النجوم

تأتين في الليل باحثة عن الأزهار التي اقتطفت

وأنه أبصر على الماء أوفيليا البيضاء

تعوم في برقعها الطويل كمثل زنبقة كبيرة)[30]

يفاجئنا آرثر رامبو في قصيدته هذه عن مأساة أوفيليا البيضاء كالثلج بلوحة فنية متكاملة الألوان والإشارات، مما يشكل هارمونيا وتناقضاً في جميع تفاصيلها، ليس في الألوان (التي ركز عليها الشاعر)، أو في معاني القصيدة – اللوحة، وإنما في إيقاعها المتنوع أيضاً. ففي البيتين الأولين نرى في بصيرتنا الموج الهادئ الأسود، والنجوم الزنبقية البيضاء اللامعة الكبيرة وهي تتراقص فيه، والأعماق السفلى التي تظهر وكأنها تحت مجهر، ووسط هذا تعوم أوفيليا البيضاء. وحتى هذه اللحظة نحن لا نعرف بأن الشاعر يكتب عن جثة إلا في البيت الثالث، حيث وبطريقة ما يأخذنا الظن فيها بأنها ستقوم حية، ولكننا نفاجأ بأنها جثة ممددة ببرقعها الطويل فوق سطح الماء، حيث سيمتلئ به ببطء وسيسحبها حتى السكون المظلم، وفي هذه القصيدة – اللوحة يتجلى بوضوح اللون الأسود ولمعان النجوم وجسد أوفيليا البيضاء الملتف ببرقعها الأبيض الطويل. ولكن رامبو يقطع كل هذه الهارمونيا الشعرية – الموسيقية بصرخات صيادين غريبة أولئك الذين يطاردون

الضحيــة في الغابات النائية (هل هم يطاردون أوفيليا الجثة؟). فتطغى صيحاتهم على أغاني وأشياء أوفيليا الأخرى وهي في سكونها كصورة متناقضــة مع الهدوء وانسـيابية النهر وصمته، وهــو ذات النهر الذي أغرق أوفيليا وكأنه وحش:

(في الغابات النائية تُسمَعُ صيحاتُ صيّادين).

وبالتأكيـد فــإن هــذه المطــاردة وهســتيريا الصيــد هــي انعكاس لاضطراب الحياة وعنف المأساة التي حدثت ومازالت تحدث في قلعة الملــك في هلســنيور أو في الدنمــارك عموماً. فالصيــادون تصاحبهم الــكلاب وبجنون ومتعــة يطــاردون الضحية وبأدوات صيــد قاتلة – الســيوف والبنادق والخناجر والســكاكين – وأشياء أخرى. إنها أدوات نزهة الصيد وإشــباع رغبة دفينة في سلوك الإنسان لاقتناص ضحيته مهما كان نوعها.

وهــذا جزء من العنف والتاريخ الدموي للإنســان الذي تكون عادة ضحايــاه مــن الكائنــات الضعيفة. فمطــاردة الضحية هنــا واقتناصها مســاوية لغرق أوفيليا واقتناصها من قبل نهرها المأســاوي الذي كانت تتنزه على ضفافه قبل أن تفكر في الانتحار.

ويكون شــعورنا أكثر قســاوة وعنفاً عندما يؤكد الشاعر بأن أوفيليا تخطر منذ ألف عام كشــبح أبيض بيننا. إذاً مازالت هذه الطفلة ترعبنا بأغانيها لأنها تُشــير إلى جريمتنا ضدها، وهــي منذ ألف عام مازالت تهمــس بأغانيهــا الحزينة للفراشــات والغابــة وزهورهــا، وإلى تلك الأعشاب التي تستيقظ مع الفجر مبللة بالندى بعد أن يئست من البشر، أو على الأقل يئست من أولئك الذين يتصارعون في القلعة.

إذاً عالـم مثل هذا هو عالم مرتبك يتشـكل مـن صيادين يطاردون الضحية، وأمير قلق يفكر في أخذ الثأر وهو يدين عصره لأن الشريف فيـه واحد مـن ألفين، إضافة إلى وجـود ذلك الذي يقتـل كل من يقف أمامه للحفاظ على الجلوس على العرش كلوديوس – القاتل عمّ هاملت والملكـة التي مـا إن توفي حبيبها حتى تزوجـت الأخ الذي قتله. وفي مقابـل هذا هنالـك أوفيليا النقيـة الطاهرة تخطر كشـبح أبيض يهمس أغاني الجنون. ولكن أوفيليا منذ بداية المأسـاة رفضت بشـكل سـلبي داخلي وذاتـي عالم الصياد والضحية، ولجأت إلى ندى الغابات النائية والأزهار البرية لتعيش مع الطبيعة.

لهـذا فإن الشـاعر حـول أوفيليا حلمـاً غامضاً في جبين البشـرية والتاريـخ، وحملهـا كمـلاك إلـى النجوم التي تشـع كل ليلـة كثريات لتضـيء الغابة ونهر الأوفيليات فتسـتيقظ الكائنات والطبيعة لتشـارك أوفيليـا موتهـا وحياتها، إنه الحلم في قلب الشـاعر تسـتيقظ فيه الفتاة الحالمـة لتشـيع الجمال الطبيعي في الليل الـذي يتحول إلى نهار بفعل حلم الشـاعر الممـزوج بحلم الملاك – الأوفيلي. تولـد كل ليلة لتحتفل مـع كائناتها وزهورها حتى أصبحت مـلاكاً للخصب، فهي تبحث كل ليلة عن تلك الزهور التي لم تقطفها، أو تلك التي نسـيتها سـاعة موتها الحلمي. وهنا امتزجت أوفيليا بحلم شكسـبير وحلم شـاعر معاصر – متمـرد أجلس الجمـال على ركبتيـه، وجده مراً فجدف بـه مثل آرثر رامبو وكذلك الفنان جون ميليس، فتحولت إلى قصيدة ولوحة بصرية، فهي نور ولون في الآن ذاته، ولا يمكن الفصل بينهما.

وضمن هذه المأساة يتبادر دائماً سؤال قد يبدو غريباً:

لمـــاذا يُعتقد بأن همس أغاني أوفيليا وإشـــاراتها لقســـوة البشـــر هو (جنون)؟

هــل لأن كلمات أغانيها – نتيجة الصدمـــة – التي أرعبتها فجعلتها تفكــر بطريقــة أخــرى. جعلتها ترى إنســـانية كائنات ليســـت بشـــرية وبالمقابل رأت وحشـــية البشر الذين عايشـــتهم، ولكن هل أغانيها غير المترابطة شـــكلاً والمتماسكة مضموناً والتي من خلالها تريد أن تقول كل شـــيء عن جريمة الإنســـان تاريخياً وجريمـــة القلعة الملكية، حيث قتل الأخ أخاه وســـرق عرشـــه وزجته الملكة، وكذلك تشير إلى مآسي عصرنـــا. ولهذا فإن أوفيليـــا في الفصل الثالث/ المشـــهد الأول بعد أن خرج هاملت وتركها مذهولة أمام جنونه المفترض ورفضه لها كحبيبة تكرر جملة مهمة وهي:

يا ويلتاه لما رأيت،

يا ويلتاه لما أرى!

وهي جملة تؤكد على فظاعة ما حدث، وشكسبير لا يعني فقط فعل هاملـــت إزاءها وتحوله عن حبيبته، وإنما يشـــمل في هذه الجملة جميع ما حدث من الفظائع في قلعة هلســـنيور وما ســـيحدث بعد ذلك، وحتى جنونها غير المؤكد بعد ذلك.

لكـــن هل كل هذا يكفـــي للتدليل على جنون أوفيليـــا؟ وما حدث من جرائم ومؤامرات وقتل، ســـواء البشر أو الحيوانات في الغابة الإنسية، أهو شيء له علاقة بالمنطق والترابط العام؟ وماذا يعني لدى شكسبير؟ إذاً أوفيليـــا عانـــت من كل هـــذا ولجأت إلى ماء الحيـــاة والموت في آن

واحد ليخلصها من هذه العذابات، ويبدو أنه أكثر رحمة من البشر.

وحاول رامبو بالرغم من كثافة الألوان التي رسم بها لوحته الشعرية لأوفيليا البيضاء، أن يصور لنا عالماً شاحباً يذكّرنا بموت وسكونية الإنسان وعدم قدرته لمواجهة الموت.

أوفيليا شبح أبيض يهرب من عالم الصيادين والقتل إلى عالم الطبيعة أو عالم الماء، وهذا انتماء طفولي يدل على البراءة يلجأ له الطفل أو الإنسان عموماً لحماية نفسه من خطر ما.

إنها الطبيعة الأم، الرحم الدافئ، الحضن الأول الآمن. إنه اللجوء إلى الهدوء ودون عنف، حيث الزهور والمطر والتراب النقي الذي نشم رائحة أجسادنا فيه، أو نشمّ حياتنا وموتنا في آن واحد.

إنها رائحة الحضن الأول البكر للطبيعة التي ننتمي إليها ويحاول آخر انتزاعنا منها. ولكن هل يكفّ الصيادون من مطاردة الضحية، وماذا ستفعل أوفيليا إذا تخلت عنها زهور الوادي والغابات النائية وهمس الريح وغناء طيور الغابة وتلك السناجب التي تتقافز على ضوء القمر؟ أليس من المعقول أن يكون الجنون هو الحضن الآمن؟ فأوفيليا تمسكت بجنونها وزهورها البرية التي كان بعضها رمزاً للتذكر والدعوة لعدم نسيان ذلك الذي حدث، والبعض الآخر يرمز للنقاء والنبل.

ولكنّ جنونها لم يمنعها من أن تتذكر الأمير هاملت حبيبها القاسي الذي أعطاها الأمل بحب طاهر في يوم ما. وقد تركها لأنه عدّها جزءاً من عالم غريب نتنت رائحته وكل شيء شاخ فيه، وما تبقى لأوفيليا

الآن فقط أغانيها والريح تتناقلها ونسيم المساء وتلك الزهور التي بقيت متمسكة بها بيديها المرفوعة عالياً حتى وهي تغرق، كما رسمها الفنان الإنجليزي جون ميليس.

هل تشـبه أوفيليا ذلك الشبح الأبيض، شـبح والد هاملت الذي جاء ليؤشر إلى الجريمة والفساد؟ وهي لا تمتلك الآن سوى أن تخطر أمامنا كما كانت تفعل منذ ألف عام لتؤشر إلى القسوة وسوء الفهم بين البشر، وخلقت مـن أزهارها الرقيقة ذات الرائحة الذكية شـارة للعالم لتذّكره بالنبل، عكس ما حدث في قلعة هلسنيور، لأنها فهمت لغة هذه الزهور والأشياء الرقيقة الأخرى وتمسكت بها حتى الرمق الأخير.

لقـد خطرت لنا أوفيليا وكأنها عروس الماء والريح والطبيعة النقية الطاهـرة التي مازلنا نرى آثار عنفنا على وجهها وعلى جسـد أوفيليا الـذي يعـوم منذ ألف عـام. فأصبحت جـزءاً من الطبيعـة ومكوناتها فـ(الريحُ تلثمُ نهدَيها) والماء ينسـاب ويهدهد جسـدها برفق عندما يمر طـافيـاً تحت الصفصاف الذي يبكـي على كتفيها، أغصانه تنحني برقة علـى جبينها الحالم، والطبيعـة تتنهد حزناً ويرتعـش جناح طير نافر وأعشـاب غافية تسـتيقظ عندما ترى المشـهد، حيث توقظها الأغاني الرقيقـة المجنونـة العذبة، ويتـردد صداها حتى فـي الكواكب البعيدة فيصاحبها غناء ووشوشة غامضة. هل هو غناء ملائكة هذه الكواكب، حيث يدفعها جنـون أوفيليا لأن تردده كأغانيها الحزينة، أم إن أغنيات أوفيليـا المجنونـة تنطقهـا ملائكـة الكواكب الأخرى كصـدى حزين لأغنيات هذه الفتاة الطفلة البريئة؟

(من كواكب الذهب ينهمرُ غناءٌ غامض).

هكـذا يحلـم رامبو، حيث ينهمر هذا الغموض من غناءٍ سـري هو لغة الملائكة وليس البشـر، ولكن في هذا البيت الشعري هنالك هاجس رامبـوي غامض وبعيـد، وهو حلمه بالذهب الذي حلـم في يوم ما أن يحصـل عليه من صحـارى وغابات أفريقيا أو أي مـكان آخر خارج فرنسـا، ولهـذا يأتيه حلمه الآن – ممزوجاً بحلـم أوفيليا – منهمراً من كواكب الذهب على شكل غناء غامض وتنهدات ليلية.

«يـا لأوفيليا الشـاحبة عليكِ أن تتحملي العذاب فوق طاقة البشـر، يا لأوفيليا التي تخطر في لوحة شـاحبة خطها شاعر مهووس بالحرية والجنون قَلبَ موازين الشعر العالمي وهو بعمر المراهقة، ثم هام على وجهه في بلدان الشمس الغريبة باحثاً عن كواكب الشعر والذهب الذي ينهمرُ منها غناءٌ غامضٌ».

وفـي هذه اللوحة كانت أوفيليا الطفلـة البريئة بطلة أحداثها، فالذي رأته في القصر يثير رعبها وغريب على طبيعتها، لأنها شاحبة وفاتنة كالثلج يقول الشـاعر. إنه عالم شاحب ذلك الذي عاشت فيه، وشحوبها يجعلها فاتنة ويعبّر عن موت أوفيليا بشكل كبير، وفي ذات الوقت يعبّر عن حزن الشاعر وحزننا الذي لا يمكن أن تواسيه الرياح.

فـي قصيدة رامبو لا تعبـث الرياح بالأشـياء أو الكائنات، كما هو الحال في الواقع، وإنما هي تلثم نهدي أوفيليا وهي جثة لتساعدها على نشر ثوبها حتى تطفو فوق سطح الماء، فالريح تحنو عليها، لكن في يوم ما عندما عاشت في قلعة الوحوش الغرباء في هلسنيور نقلت لها الريح همسات الحرية وهي تمر من النرويج إلى الدنمارك. وريح الحرية هذه هـي الهمـس الحقيقي الذي جعل أغانيها أكثر عذوبةً وشـجناً، وجعلها

تهيم في الطبيعة لتجمع زهورها حتى يقول عنها شـراح شكسبير بأنها جُنّت.

وبمـا أن أوفيليا ابنة السـماء والحب، اختـارت الجنون ليصبح هو حريتها حتى تسـمع النجـوم والكواكب في السـماء صراخها الداخلي وليس على الأرض فقط. وترشدها خيبتها بكل هذا الذي حدث، وكذلك رفضهـا من أجل أن تصل إلى أقصى درجات الحرية أو الجنون الحر المتمرد الذي يؤدي إلى الانتحار بعيداً عن الدنس الذي انتشر في قلعة هلسنيور.

إذاً ليـس هنالك جنون وإنما رؤيا اختلطـت فيها الكثير من الأمور الملتَبسة، فيحدث الارتباك أو سوء الفهم الشكسبيري الذي يخلق المأساة ويُوصل إلى حافة السد المهلك في نهاية الهاوية. إذاً كل هذا خلق رؤيا متداخلة مع الحلم الحر – الذي يسميه الآخرون.. الجنون – والذي أدى إلـى الانتماء إلـى الطبيعة، وهذا الانتماء هو بـراءة وطهارة من عالم مدنس مثل عالم القلعة في هلسنيور.

وها هو رامبو من جديد يجعل من أوفيليا شبحاً أبيض سرياً يخطر في ليل ذاك العالم وكذلك ليل عالمنا (وهذا بالتأكيد اسـتخدام آخر لدور الشـبح في مسـرحية هاملت)، وكأننا بهذا نحول دور الشبح من الملك المقتـول – الذي يظهر لابنه ليطالبـه بأخذ الثأر له من أخيه كلوديوس – إلى الطفلة الرقيقة أوفيليا التي قُتلت هي أيضاً بسـبب الظروف التي مرت بها، إنها تخطر في الفجر في مخيلة هاملت في كل ثانية لتؤشـر لـه عن العفونة، إذ هـي الطفلة ذاتها التي قال لهـا هاملت: اغفري لنا خطايانا في صلواتك.

رأى رامبو أوفيليا وقد اندمجت مع نور النجوم تهبط في الليل باحثة عن الأزهار التي اقتطفتها في يوم ما ونسيتها في الحقل أو في الغابة. أبصر الشاعر أوفيليا البيضاء كزنبقة تلمع في صمت الكائنات، فاختلطت الألوان كما في لوحة فنية.

يطغى على جو وإيقاع لوحة – قصيدة رامبو لونان هما الأبيض والرمادي الشاحب أو الضبابي. وبالتأكيد فإن هذا يشكل قيمة لونية تتناسب مع موت أوفيليا، إذ إن الشاعر يشكل من هذين اللونين رمزاً عن فقدان أوفيليا.. فقدان الطهارة والبراءة. ولهذا فإن جو القصيدة يبدو كأنه مشهد ضبابي يعكس ببرودة مريرة عالم أوفيليا.

وبالرغم من هذا فإن تنويعات أو متناقضات اللون الأبيض هي التي تتكرر في القصيدة. فهنالك الموج الأسود الهادئ الذي يحتضن النجوم البيض اللامعة فتطفو فيه زنبقة بيضاء هي أوفيليا التي كانت في رؤياها – تمردها – جنونها تبدو كشبح أبيض أمام النهر في الليل القاتم، ومنذ ألف عام بعد موتها بقيت هكذا شبحاً أبيض، وبهذا فإن الشاعر أعطى شمولية تاريخية لأوفيليا كرمز لنساء آخريات مررن بمثل هذه المأساة. وعند المساء نرى أربعة ألوان – الأسود والرمادي والأبيض الضبابي وزرقة المساء الشاحبة – ، وكلها تنويعات للأبيض الشاحب ونقيضه الأسود.

وبالتأكيد فإن مثل هذه اللوحة – القصيدة لا بد أن تحتاج إلى ألوان أخرى كالأحمر والذهبي والأخضر والأزرق والبني حتى يتكامل تأثيرها، وأيضاً من أجل أن تبقى أوفيليا شاحبة بين الموت ونضارة الحياة لتكون فاتنة كالثلج، إذ إن بياضه يوحي بالنقاء لدرجة ترى

مــا بداخله وهــذا ما فعله الفنان جون ميليس أيضــاً في لوحته المتفردة أوفيليا.

ومن أجل أن يعبر رامبو عن قيمة الألوان وتأثيرها فإنه يمزج بين المتناقضــات... مثل انصهار الثلج فــي النار، اللون الأبيض البارد مع الأحمر الملتهب، إن هذا ما هو إلا رمز للعنف والدم، وفي ذات الوقت يرمز للنقاء والطهارة، وكل هذا لا بد أن يخلق حلماً له ألوانه الخاصة كالســماء الزرقاء والحب النقي المرموز له دائماً بالأبيض... والحرية الحمــراء التي لا تُعطى وإنما تُؤخذ دائماً وثمنهــا الدماء الحمر أيضاً. وبالرغم من هذا فإن أوفيليا البيضاء لا بد أن تسكن نور النجوم اللامعة حتى تشــع، وبما أنها رفضت عالم المؤامرات يصبح الليل هو حياتها وضفاف الأنهار بكائناته وزهوره التي تنمو حوله هي مســكنها، ولكن رامبو يرسمها في قصيدته كشبح أبيض سيقلقنا الآن وفي المستقبل.

الحرية والجنون على ضفة نهر الأوفيليات

أود أن أتوقــف هنا عند نقطة جوهرية لها علاقة بالقصيدة وطريقة تفكيكها من قبل النقاد وأيضاً بشــخصية أوفيليا، إذ يشير مترجم الآثار الشــعرية لآرثر رامبو الشــاعر كاظم جهاد بفهمه وإمكانياته في اللغة وبترجمته الشاملة والقيمة، إلى أن النقاد والشرّاح يؤكدون هفوة رامبو في المقطع الشعري التالي:

«يا لأوفيليا الشاحبة! أيتها الفاتنةُ كالثّلج!

أجل، مُتّ طفلةً جَرفها نهرٌ هائج

لأن الرياحَ الهابطةَ من جبال النرويج الكبيرة

حدثتكِ خفيضاً عن الحرية الحامزة).

وفي الحاشـية يشير الشـاعر كاظم جهاد إلى ما أشار إليه الشراح: (من أن في الأمر هفوة من قبل رامبو، قد تكون متعمدة واضطرته إليها القافيـة. فالنهر الذي تغرق أوفيليا نفسـها فيه يقع فـي الدنمارك وليس النروج)[31]

وعلـى هذا يعتمد الشـراح في تأكيدهم على هفـوة رامبو!! وكذلك على أن الرياح هبطت من جبال النرويج:

(لأن الرياح الهابطة من جبال النرويج الكبيرة)

وأنـا أرى بعـدم وجود أي هفوة من قبل رامبـو، وإنما هذا المقطع الشعري يؤكد فهم وتحليل رامبو الجيد للمسرحية:

1 – حقاً ليس هنالك جبال في الدنمارك وإنما هضاب وتلال.

2 – النرويـج بلـد قريب من الدنمارك ولا بـد أن يؤثر أحدهما في الآخـر، وفي ذلك الوقت هناك علاقة سياسـية اقتصادية وتاريخية بين الدنمارك والنرويج، لكن تشوبها التوترات والصراعات المختلفة.

3 – وبالتأكيـد فـإن أي حدث فـي النرويج لا بـد أن «يهبط» إلى الدنمـارك كمرور الريـاح الهابطة من تلك الجبال في شـمال الكوكب الثلجي النرويجي، والتي حدثت أوفيليا عن الحرية، لكن بهمس مشوب بوشوشة غامضة.

وعلى هذا الأسـاس ليس هنالك هفوة من قبل رامبو، وإنما أستطيع أن أقرأ المقطع بشـكل مختلف، وهو أن رامبو يعرف تفاصيل أحداث

مسرحية هاملت بشكل دقيق، وأن توجّه ابن ملك النروج نحو الدنمارك حاملاً – إضافة إلى مطالبته بما يراه حقه – راية الحرية للخلاص من العفونــة فــي القلعة الدنماركيــة، وهذا ما تهفو لــه روح هاملت وآرثر رامبو في ذات الوقت. وذلك لأن ابن ملك النرويج عند تســلّمه العرش بعــد والده بــدأ يطالب ببعض الأراضي التي اســتولت عليها الدنمارك بمواثيق إبان حكم الملك هاملت الأب، لذا فإن النرويج ســتعلن الحرب وبالتأكيد لا بد أن تنتصر بســبب ما استجد من أحداث، والتي أدت إلى تفكك الدولة في الدنمارك، وسيكون الاحتمال في سقوط المملكة والملك احتمالاً مرجحاً، وهنا سيداعب الأمل خيال أولئك الذين يبغون تخليص الدنمارك من الخيانة والرجس، بالرغم من أن أوفيليا صغيرة على مثل هــذا التفكير، لكن بعد الذي حدث وخاصة موت أبيها تفتّح وعيها على عالــم كانت غافلة عنه، بالتأكيد تمنت أن تنقلب الحال وتتغير الدنمارك ليهــدأ حبيبهــا الأمير هاملت، ولا بد أنها تمنت مــن الله أن يعينها على التخلص من عذابها والتخلص من العفن.

ويؤكد آرثر رامبو:

«ولأن نفحة هواءٍ عبثتْ بِشعركِ المَديد

وفي فكرِك الحالم ألقتْ وشوشةً غريبة».

وقــد أكدت أحداث المســرحية أن ملــك النرويج وصــل الدنمارك بجيشــه بعد انتهاء مأساة هاملت وموته، وبعد أن كشف النقاب عن كل شــيء، موت الملكة والملك كلوديوس، لــذا واحتراماً منه لهاملت أمر ملك النرويج أن تقام جنازة متكاملة له كبطل ثوري ضد الفساد والعفن والاستثناء.

وبالتأكيد فإن أوفيليا عاشـت تفاصيل المأسـاة السابقة بما فيها تسلّم عرش الدنمارك بهذه الطريقة المؤامراتية من قبل عم هاملت كلوديوس.

ولهـذا فإن رامبو في القصيدة يمزج بيـن جنونها وحريتها، أي إن الرياح التي هبطت من النرويج همست لها بالحرية وما جنونها ما هو إلا حرية من أي قيد يدفعها للتمني بالخلاص بأي وسيلة.

إذاً الحرية هبطت من جبال النرويج الكبيرة ومرت على الدنمارك، وهذا بالتأكيد كان هو حلم هاملت والشاعر نفسه.

وأوفيليا الطفلة الحرة لا بد أن تشـعر بجرائم قلعة هلسـنيور، وهي بالتالـي لا بد أن تفكر في حريتها، هذه هي الثيمة التي تفسـر القصيدة كلها، لأن نفحة هواء عبثت بشـعرها، وهناك أيضاً وشوشة غريبة في حلمها وفي روحها، وهي تسمع مع دقات قلبها أغاني الطبيعة في نواح الشـجر وحسـراتها في الليالي الكئيبة. وبالرغم من أن فارسـاً مجنوناً وفيلسـوفاً وسيماً رغب أن يضع رأسـه على ركبتيها في أحد مساءات نيسـان، وهو ينظرها فقط فاكتشـف في براءتها خرابه الذاتي وخراب عالم قلعة هلسنيور.

إذاً الحلم المجنون هو السـماء، الحب، الحرية، وأوفيليا كما همست لها الريح انصهرت بهذا الحلم كانصهار الثلج فلي النار. ويمكن القول أيضاً بأن هبوط الرياح هي تأويل رامبوي للحرية والثورة والتغيير.

وهنالـك نقطـة جوهرية أخرى فـي قصيدة رامبو قـد تجعلنا نفكر بجنـون أوفيليا بشـكل مختلـف، إذ إن انجذابها لحلمهـا جعل تفكيرها وثرثراتها وأغانيها مختلفة تماماً:

«السماءُ! الحبُ! الحريةُ! يا له من حُلم، أيتها المجنونةُ، يا فقيرة

لقد انصهرتِ بهِ كما ينصهرُ الثلجُ في النار:

كلامُك كان مختنقاً برؤاكِ المَديدة

– واللانهايةُ المُرعبةُ أفعمتْ بالشرودِ عينَكِ الزّرقاء».

وبالتأكيد فإن اللانهاية المرعبة في أحلامها ورؤياها جعلت من عينيها الزرقاوين شاردتين، فهل يمكن أن نسمي هذا جنوناً أم رؤيا؟ ومن الممكن أنها اختارت هذا الجنون.

فأوفيليا البيضاء لا بد أن تسكن نور النجوم اللامعة، لكن الليل هو حياتها وضفاف الأنهار حيث تنمو الزهور، ولكن هذه القصيدة – اللوحة أفعمت بالشرود عيني أوفيليا حتى انطفأت وهوت هي وحلمها وزهورها في سكون الموت هناك في النهر الدنماركي الذي ارتعش للرياح النرويجية.

* * *

بصريات الباب الثاني

أحلام شكسبيرية في الفضاء البصري

العنف الهاملتي ضد أوفيليا وأحلام القمر

لقد صور الكثير من الفنانين العالميين موضوعات ولوحات مختلفة الأشـــارات والتلميحـــات لثيمة واحدة هي أوفيليـــا، وأي لوحة يمكن أن تتميز بجمالها الخارق بسـبب تماســها بالفكرة الأبدية المتكررة دائماً، واللوحات التي رُسـمت عن الموت فيها هذه الصفة، لأن الفنان يحاول دائمـــاً أن يجعل من الجســد الميت أبدياً في ملامحـــه ووجوده الأخير، وكأنـــه بهـذا يريد لهذه اللحظة الأبدية أن تمتلــك وجودها من جديد في الحياة قبل أن يوارى الجسد التراب. والكثير من اللوحات التي رُسمت عــن موت أوفيليـــا وعبرت عنه منذ شكســبير وحتــى اللحظة تميزت بهذه السمات، لأن الإنسان يمتلك دائماً شرارة الأبدية في داخله وعليه أن يكتشــفها، فهو ســيكون ميتاً في حياته عندما لا يعرف أبدية روحه

الديناميكيــة (بما فيها شــخصيات النصوص المســرحية)، والشــعراء والفنانون والعلماء وعموم المبدعين يتميزون شــعراً وفناً وإبداعاً فقط نتيجة لفهمهم وامتلاكهم لأبديتهم.

كل لوحــة من لوحــات أوفيليــا تنقصها بعض الأشــياء التي يجب أن يكملها المرء – المشــاهد في خياله، ففــي لوحة الفنان جون ميليس (أوفيليا) نحتاج إلى لغة بصرية من خلالها نســتطيع أن نبني العناصر والرموز للوصول إلى تأويل مكوناتها خارج إطار اللوحة التي يتمركز فيها الماء بكثافة وقتامة أغصان الغابة الخضراء الموحشــة. ودلالات اللــون هنا واضحة، فالأخضــر القاتم وكذلك البُني الــذي يطغى على جــذوع الأشــجار وظلام الغابــة كلها توحي بأن مصابــاً جللاً وطفولة بريئة في طريقها إلى الموت.

والمــاء القاتم عــادة يكون ثقيلاً ولكــن الفنان منحــه الصفاء التام، حتى إنك ترى بعضاً من أعماقه البعيدة، فالقتامة والظلال التي تزيدها وحشــة تجعل الموت قريباً، لدرجة أننا نخاف على أنفســنا فيدفعنا هذا إلى أن نقذف أنفسنا فيه لإنقاذها، وبالمقابل فإن الصفاء والماء الرقراق والشــفاف يجعل جسد أوفيليا ندياً ورقيقاً وكأنها تود أن تنهض ليتحول الماء ممشى لها في هذا النهر، فهو هنا كفراش ناعم رقراق يوحي لها أن تغني أغانيها الشجية، وأن تتذكر أحلام طفولتها في هذه اللحظة.

لكنــه فراش قاس أيضاً لأنه سيســحبها إلى أعماقه هناك حيث كان المــوت ينتظرها، إنه يتراءى كوحش يغزل لها كفنها الملون بأزهاره. وعلــى أصوات مخلوقات النهر وهســيس الريــح بين الأغصان يحمل المــاء أوفيليا التــي مازالت حيــة، وثوبهــا اللامع الموشــى بالزهور

والمنتفخ بالماء يساعدها على الطوفان في رحلة معروفة النهاية، إنها لا تريد أن تنهض من رقادها، فالجمال الذي يحيطها وكذلك أغانيها الحزينة والسماء الصافية في ذلك الغروب أو الليل الأبدي والموسيقى التي تسمعها، كلها كانت تغزو حواسها من فوق الأغصان ومن بين الزهور، أصوات كغناء ملائكة يباركون طهارتها وبراءتها.

لهذا فإنها لا توحي بأنها ميتة أو في طريقها للموت، إنها تبدو مستسلمة حقاً عندما أفردت يديها إلى الأعلى متجهة إلى السماء، وكأنها في حالة دعاء ليس من أجل إنقاذ نفسها، وإنما من أجلنا، لأنها تود في لحظتها الأخيرة أن تغفر ذنوبنا، وهذا ما طلبه هاملت أيضاً منها، أو أنها تريد من ملائكة السماء أن يأخذوا بيدها لإنقاذها من عالمنا النتن.

إنها في اللحظة الأخيرة، لأنها مازالت طافية، فالماء مفسد للجسد الميت. والفنان جعل فمها مفتوحاً، وكأنها تود أن تنطق بهمسة ضد قسوتنا، أو أنها تغني أغانيها وملامح وجهها ليس فيها أدنى شحوب، بل إن حمرة الوجه تؤكد حياتها، وبهذا فإن الفنان ميليس حاول أن يخلدها في لحظة بين الحياة والموت، والحياة هي الخالدة ما دامت أغاني أوفيليا لاتزال شجية في آذاننا.

فإذا كانت هي قد ماتت من أجل الآخرين فلا بد أن تنبثق ولادة جديدة، أو هذا ما توحي به مجموعة الأغصان الخضر التي تمتد من عمق قاع الماء، وتنعكس ظلالها على صفحة الماء الصافي، فلا يمكن أن تتخيل أنه ماء كالموت، لأنه ماء نقي يحمل العديد من الزهور الحمر والخضر والبنفسجية، ومن الضفة الأخرى من النهر تتجه أكمة من الزهور البيض لتظلل جسد أوفيليا وكأنها تلقي عليها النظرة الأخيرة وتلبسها تاج الحياة الأخرى.

لقد طغى اللون الأخضر بما فيه القاتم على مكونات اللوحة، ما عدا اللون البني الذي لوّن الفنان به جذعاً لشجرة ضخمة مع مجموعة أغصان خشنة متفرعة ومتشابكة، وكأنها شبكة الموت التي تتجه فوق الماء، وتهيمن على أوفيليا الحالمة، والتي لا بد أن تمر جثتها من تحتها قبل أن يسحبها وحش مملكة الموت المائي إلى الأعماق السحيقة. منذ الخلل الذي حل بحياة أوفيليا وغيّرها لدرجة أنها لم تعد ترغب بالحياة، فإنها تمسكت بالزهور، فهي تحملها أينما ذهبت حتى إلى الأعماق السفلى هناك ستشع بنور ملائكي.

وقد أعطى شكسبير أهمية كبيرة لهذا، إذ عندما اكتشفت أوفيليا حقيقة العفن في حياة القلعة الدنماركية انتمت إلى الطبيعة، إلى الماء والزهر، هناك حيث بداية الأشياء ونهايتها، حيث النقاء الذي تراه قطرة ندى صافية على ورقة زهرة حالمة في الفجر. إن هذا الانتماء هو انتماء إلى عالم الجمال الذي هو نقيض عالم قلعة الملك الدنماركي، حيث المؤامرات والنميمة والعنف، وفيها لا يعرف الحب البريء طريقه إلى القلب والمشاعر. إذ إن الكلمة التي ساوت الحياة بالموت لدى أوفيليا هي كلمة نكران الحب من قبل هاملت كما بينا سابقاً.

«هاملت: كان عليك ألا تصدّقيني.

فالفضيلة لا تطعّم جذعنا القديم إلا ويصل

فينا شيء من مذاقه. ما أحببتك قط.

أوفيليا: إذاً فقد خُدِعتُ.

هاملت: اذهبي إلى الدير وترهّبي».

إذاً حدث شرخ في الدولة أو النظام وشرخ في الروح، ولهذا السبب إضافة إلى موت أبيها هو الذي قتل فيها استمرار العيش في مثل هذا العالم. وبالرغم من حب هاملت لأوفيليا إلا أنه تعامل معها بقسوة متناهية، لأنه عمّم خطيئة أمه في الزواج بأخ زوجها ولم يمض على الجنازة شهران، فشملت جميع النساء لدرجة أنه لا يأتمنهن. وشعور أوفيليا بهذه الخيبة حولها إلى شبه جثة تطفو فوق الماء في ذلك النهر الذي حاول الفنان جون ميليس أن يرسمه بمهارة ليجعله فراشاً يحمل أحلام أوفيليا وأغانيها.

وحدها الزهور غريبة بعد أن سقطت من بين أصابعها ففقدتها، كما فقدت أحلامها، لهذا فإن حركة يديها المستسلمتين مرفوعة إلى الأعلى، إلى السماء التي لا نراها نحن في اللوحة فقط أوفيليا هي التي ترى قدرها السماوي، لأنها أصبحت عالمها الفسيح الذي تتمنى أن تطير إلى هناك دون تردد.

جميع مكونات اللوحة، أعشابها الخضر وأغصان الأشجار وأزهارها الملونة في كل مكان تمتد منحنية بطريقة وكأنما تريد أن تحتضن أوفيليا وهي في فراش الموت المائي. فتمتلئ ثيابها بالماء وتغوص إلى أعماق العالم المائي، يتشبع جسدها وروحها لتعود من جديد إلى الرحم الأمومي المائي، وهي فاغرة الفم بابتسامتها الأبدية، فهي تركت أغانيها الشجية تتردد في عالم قاس، عالم قتل فيه الأخ أخاه من أجل العرش، عالم صراع هاملت مع عمّه الملك من أجل التخلص من العفن، وأوفيليا ستستمر رافعة يديها نحو السماء بأصابعها الحالمة. بالرغم من أنها تبدو أصابع حية لكونها مازالت حمراء والدم في عروقها، إلا أنها تذكرنا بزهور الزنبق أو أصابع الموت.

وبمــا أن صدى الأغاني الأوفيلية مــازال يتردد على مَرّ الأزمان، فهــي لــم تمــت لأن (أوفيليا التــي لم تغرق أبــداً حجــرُ مصون تحت الأنقاض)، كما يقول الشاعر مالارميه.

عالمية هاملت والرائحة النتنة في هلسنيور

تتحول قلعة هلســنيور التاريخيــة slot Kronborg أو قلعة التاج أو قلعــة هاملت (بنيت عــام 1584) في مدينة هلســنيور الهادئة والمتكئة على بحر الشمال والقريبة من كوبنهاجن، في كل صيف إلى مهرجان هاملتي – شكسبيري، ففي كل عام تُقدم عروض عالمية مثيرة ومختلفة الــرؤى والمعالجات لذات المســرحية، أي مســرحية هاملت، تقدم من قبــل مختلف بلدان العالم وبمختلف اللغــات العالمية، وقد تعودت على متابعتها في كل عام.

منــذ القــدم ارتبطت القلعة بشــخصية هاملت الشــهيرة، لدرجة أن الكثير من المثقفين والمســرحيين والنقاد يعتبرون أحداث المسرحية قد حدثــت في هذه القلعة، ولكن حقيقة الأمــر هو عكس هذا، فالقلعة ليس لها أية علاقة بشكسبير أو هاملت، إذ إن هذه الشخصية وأحداث النص اســتمدت من التاريخ ومن الخيال الشكســبيري، إضافة إلى المصادر التاريخية.

إن مدينة هلســنيور الدنماركية وقلعتها التي ورد ذكرها في هاملت الشكســبيرية مازال خيلاؤها يدهشــنا بماضي القرون الوسطى، حيث يؤمها الكثير من السواح من شتى أنحاء العالم، مما يسمح لهم بمشاهدة القلعــة بــكل ملحقاتهــا، قاعاتها وغرف نــوم الملــوك الحقيقية الفخمة

وصالات الرقص والأنفاق السرية التي تربط القلعة بالبحر لاستخدامها للهرب عند الحاجة آنذاك.

وكذلـك تقدم فيها العـروض العالمية الخاصة بهاملـت فقط، لذلك مـن الضروري إعطاء فكرة عن أهميتهـا المعمارية، وكذلك تاريخية العـروض الهاملتيـة التـي قدمت فيها مـن مختلف الفرق المسـرحية العالمية.

وعندما شـاهدتها لأول مرة منذ سنوات، أذهلتني عظمة معمارها، أمـا قاعاتها فإنني شـعرت للوهلـة الأولى بكآبتها وأحسسـت بأنها لا تصلـح مكانـاً للعيش حتى بالنسـبة إلى أعظم أمرائهـا وملوكها الذين سـكنوها. واندهشـت كيف يمكن للإنسـان أن ينام في مثل هذا المكان المغلق والمملوء بنقوش التاريخ العتيق؟ وكان لدي إحسـاس خاص لم أفهـم كنهه عندما دخلت الغرف التي سـكنها عدد من ملوك الدنمارك، ذات الأثاث واللوحات التي رسـمت من جديد، وكما كانت عليه عندما كان أمراؤها يحكمون ويعيشـون فيها حياة ملؤها الجدية والصخب أو العبـث الوقـور، بالرغم من وجـود الترميمات الآنيـة التي تهدف إلى إعادة جو القـرون القديمة الحقيقي آنذاك، كإضافة لوحات حديثة تمثل ملـوك الدنمارك عمومـاً، وغيرها من الضرورات التـي يتطلبه تأثير الزمن الذي قسا على القلعة الشامخة بمواجهة البحر.

فـي كل صالـة هناك شـيء ينبئـك بالتاريخ حتى الموسـيقى التي يسـمعها السـائح، وكذلك السـجاد المعلـق على الحائـط، وكأن ألوانه وحياكته القديمة تخفي همسـة تاريخية أو خطوات أمير متيم بالحب أو أميـرة تنتظر في هوة تطل على البحر، تبحث فيه عن ملاحها الضائع

أو عـن فارس أحلامها، أو كانت تنزوي ناعســة للتفكير في مســتقبل المملكة فيما إذا أصبحت ملكة الدنمارك عندما تكبر.

فــي غرفة طعــام العائلة المالكــة، وكما هو واضــح، كانت الملكة وصديقاتها من الملكات والأميرات يجلسن في مكان منعزل عن مجلس الملك وضيوفه، هكذا جرى عليه الحال في القرن السابع عشر.

أما قاعة الرقص فهي واسعة لدرجة يضيع الإنسان فيها 62×11m. إن الكثير من الغرف بنيت على شــكل دائري، وفي بعضها نوافذ على شــكل كوة تطل على البحــر (ويبدو أنها غرفة للحراســة) من خلالها يمكــن رؤية المدافع الثقيلــة لحماية القلعة من غــزوات الأعداء (التي مازال بعضها موجوداً).

وعندما ربط شكسبير شخصية هاملت بقلعة هلسنيور أعطى أهمية عالمية لهذا المكان، بالرغم من أنه لم ير القلعة وإنما اعتمد في الكتابة عنهــا على وصف أحد ممثلي فرقتــه عند عودته إلى إنجلترا بعد تقديم عرض مسرحي في الدنمارك، حيث روى لشكسبير عظمة القلعة التي كان يســكنها أمير من أمراء الدنمارك يدعى هاملت، وما جرى له من أحداث بعيدة نوعاً ما عن خيال شكسبير ومعالجته.

وقــد قدمــت في هذه القلعــة العديد مــن الفرق المســرحية العالمية والدنماركيــة لهاملــت. فأول عرض مســرحي دنماركي قــدم في عام 1816 بمناســبة مرور 200 سنة على وفاة شكسبير، ومثل دور هاملت نيكولاي بيتر نيلسن.

وفي عام 1910 صورت شــركة أفلام الشمال الدنماركية فيلماً عن

هاملت في القلعة، وقد عرض المسرح الملكي الدنماركي هاملت خارج القلعـة، أي كان الحائط الخارجي القديم هو خلفية للأحداث، واسـتغل البحر كجزء من السينوغرافيا، ومثل الدور نيكولاي نايندام، أما أوفيليا فمثلتها بودل مولتكه، وكانت الموسـيقى للموسـيقار الدنماركي كارل نيلسن.

وعـام 1938 مثـل هاملت الممثل كوسـتاف كروندجنـز، وأوفيليا مثلتها ماريانــه هوبه من فرقة برلين، وحضر العرض كيورنك وزير الحربية الألماني.

ثم قدم المســرح الملكي الدنماركي المســرحية أيضاً في عام 1985 بتمثيل سـورن سـبانتك، وفي عام 1996 أيضاً بتمثيـل كينيث بريناه، وبعد ذلك تتالت العروض الدنماركية حتى يومنا هذا.

وقدمت فرقة المســرحي والسينمائي الإنجليزي جون جيلجود الذي مثـل دور هاملـت في عام 1939. أما الممثـل النرويجي هانس ياكوب نلسن من المسرح الوطني في أوسلو فمثل هاملت عام 1946.

وقدمت فرقة The old vic اللندنية عرض هاملت عام 1937 بتمثيل لورانس أولفيه وفيفان لي التي مثلت أوفيليا.

وقدم المسرح السويدي هاملت عام 1947.

وفي 1949 قدم المسرح الأمريكي هاملت بتمثيل روبرت برين.

وقدمـت المســرحية من قبل مســرح الدولة الســويدي عام 1951، وبتمثيل مايكل ماكلايموور.

وأيضاً قدم مسرح دبلن هاملت عام 1950، ومرة أخرى قدمت ذات الفرقة المسرحية في عام 1952 هاملت بتمثيل مايكل ردغراف.

وفي عام 1954 مثل ريتشارد بيرتون هاملت، ويعود ذات المسرح بتقديم المسرحية في 1979 لكن بتمثيل ديرك ياكوبي.

وفي عام 2000 قدم المسـرح الملكي الإنجليزي المسـرحية بتمثيل سيمون روسل.

وفي عام 2001 قدمت فرقة مونوفورتاس، وفرقة مسرح برمنجهام المسرحية على التوالي.

وإستمر ت العروض حتى الآن، ففي كل عام تقدم مسرحية هاملت من قبل فرق مسـرحية عالمية معروفة في باحة قلعة هلسـنيور بقلعة هاملـت وفـي الهواء الطلق، فيتوحـد الجمهور والممثلـون أمام نجوم سماء الدنمارك الصيفية اللامعة.

فالباحة الداخليـة للقلعة هي فضاء كبير جداً مفتوح، وعلى جوانب الإيـوان الدائـري غرف وممرات تـؤدي إلى داخل القصـر، وعندما سـمح في تقديم عروض مسـرحية عن هاملت في كل صيف أصبحت هـذه الغرف والممرات التي تكشـف عـن معمارها القديـم جزءاً من سـينوغرافيا العرض للكثير مـن المخرجين، والـذي ينبئك بالماضي الذي يتردد صداه. وعندما يتوسل هاملت أوفيليا فإن التماثيل الملتصقة بالقلعة تردد صدى كلماته:

«أوفيليا الجميلة! تذكري في صلواتك خطاياي كلها

أوفيليا! تذكري..... خطاياي.... كلها... كلها».

وبما أن القلعة قريبة من البحر وفي منطقة مرتفعة، بالتأكيد سيكون الجـو بـارداً، لذلك فإن الجمهـور يجلب بطانيته ليتلفلـف بها من أجل مشـاهدة ممتعـة ودافئـة، أو إنه يسـتطيع أن يحصل علـى واحدة مع التذكرة ليعيدها بعد العرض.

وفـي عـرض هاملت للفرقـة الليتوانيـة، الذي قدم في هـذه القلعة كان المخرج والمنظر المسـرحي يوجين باربا حاضراً، وأثناء حديثنا لاحظت انشغاله بمعمار القلعة، حيث دعاني إلى النظر لها بدقة من كل الجوانـب التي تحيط بالباحة معلقـاً أحياناً عن عظمة المعمار بإعجاب كبير. وفي العام التالي قدمت فرقته «مسرح أودن» هاملت من إخراجه في باحة القلعة ذاتها، وساهم في تحقيقه العديد من الممثلين من مختلف الشـعوب، اليابان والهند والدنمارك... إلخ، مما أدى إلى تحقيق أفكاره في أنثروبولوجية المسرح، عندها أيقنت بأن المكان ومعماريته لا بد أن يكون مثيراً لأي فنان، مما يدفعه إلى بناء رؤيته الإخراجية البصرية.

وللتدليل على كيفية تعامل المخرج البصري في المسـرح الحداثي سـأحاول بالوسـائل النقديـة البصرية تقديـم قراءة بصريـة لعدد من العـروض الخاصة بهاملت التي عرضت فـي القلعة، لأنها لا تقتصر على المشـاهدة وإنما تعطي مجالاً للدراسة المهمة وتمنحنا التعمق في بصريات شكسـبير، ومن خلالها نعمق مفهومنا في التأويل البصري، بحيث نستطيع أن نتحاور مع العرض الشكسبيري من خلال ما نسميه التأويل البصري والبعد الرابع في فضاء العرض المسرحي.

هنا قُدمت عروض شكسـبيرية بلغة بصرية – مسرحية قريبة إلى التعاويذ والشـعائر المعاصرة، ودون اعتماد الحذف العشوائي للنص،

كمـا يقـوم به الكثير من المخرجين عادة، وإنمـا من خلال التعبير عن ميتافيزيقيا الرؤيا التي تجسد الروح الحقيقية لشكسبير، وتلك الشطحات الوجودية والصوفية التي تكمن في أعماق الفكر الشكسبيري.

لقـد شـاهد الجمهـور الدنماركي هـذه العـروض الهاملتية برؤى معاصرة ومختلفة تماماً عن التجارب السابقة التي فسرت هذا النص.

أوفيليا الجميلة! تذكري في صلواتك خطاياي كلها

(عرض هاملت الليتواني)

مـن العروض التي قدمت في فضاء وباحة قلعة هلسـنيور الكبيرة عـام 2001 في مهرجان صيف هاملت المسـرحي فـي كوبنهاجن هو «هاملت»، وكان عرضاً مهماً في رؤاه الإخراجية من إخراج الليتواني إيمونتـاس تكغوسـيوس وبرؤيـا إخراجية أوسـع وأعظم مـن الرؤيا الأولـى التـي قدمتها الفرقة ذاتها في وسـط كوبنهاجن وعلى مسـرح Kanonhalen قبل عدة سـنوات مع الكثير مـن التحويرات والتغيرات من أجل تعميق الرؤيا والصورة المسرحية، وبالتالي الاستخدام الواسع للتراث الليتواني الـذي كان واضحاً في الرقصات وفي نهاية العرض أيضاً كما سنرى.

وقد اعتمدت الرؤيا الإخراجية على لغة الإبهار الجديدة، فلم يعتمد المخرج على الممثل الحي فحسب، وإنما أعطى الأشياء (الإكسسوار) والمواد الحقيقية وجوداً جديداً، وبهذا فإنه أبرز الطاقة التعبيرية الهائلة لمتناقضـات كالظلام والضـوء الحي، والنار والثلـج والماء وملابس الفـراء، وأشـياء أخرى نراها سـاكنة في الحياة، أصبـح لها وجودها

التعبيري، بحيث شكلت لغة شكسبيرية معاصرة، ففيها تجسدت المخاوف والخيالات تجسيداً ملموساً ومحسوساً، وتحولت إلى مفردات تعبيرية خلقت بعداً جديداً في التمثيل. ولهذا كله اعتبر العرض أفضل ما قدم في أوروبا في عام 1998.

ونستطيع أن نتيقن أيضاً بأن وظيفة البعد الميتافيزيقي البصري الذي منحه المخرج للأشياء هي ذات الوظيفة التي حلم بها الفرنسي آنتونين أرتو في مسرح القسوة الميتافيزيقي (الذي اعتكف عشرة سنوات في مستشفى المجانين استغلها للبحث عن منهجه الفني)، فالأشياء تتحول في فضائها البصري الديناميكي من شيء إلى آخر، ومن شكل إلى آخر يؤدي إلى تحول المعنى، فتتخلى عن وظائفها الواقعية من أجل أن تخضعها لقانون العملية الإبداعية، وبهذا فإنها تعدي الممثل في تحولاتها.

إن هذه الرؤيا الإخراجية التي توصل لها أرتو فتحت مصادر جديدة للفكر الإخراجي المسرحي، فأصبحت الرؤيا الإخراجية كالهذيان البصري المعدي.

أحد الأشياء المهمة كانت السينوغرافيا الثابتة والحركية، فالديكور في هذا العرض (وسط باحة القلعة) ببساطته وتعقيداته التأويلية الغنية وحركته الدائمة يعبر عن الجو والإيقاع الداخلي للعرض، ويعبر أيضاً عن روح هاملت القلقة، فإضافة إلى الكواليس السوداء هنالك استخدام لفوانيس قديمة وطويلة، وكراس بخلفيات طويلة ودوائر حديدية بأسنان كالمنشار تبدو وكأنها لتقطيع البشر وليس لراحة الجسد عليها، أو هي ماكينة الموت التي تهرس نفسها وهي معلقة ومهيمنة فوق الرؤوس،

وبهذا فقط فرض السـينوغراف والمخرج رؤيتهما الفلسـفية الهاملتية المعاصرة.

وقـد اسـتخدم المخـرج الكثير مـن الوسـائل التي تعمـق التأويل والغروتسـك وشـعرية الرؤيا البصريـة، كاسـتخدامه للمطر الحقيقي بهطولـه العنيف ورمـوزه المعروفة، وملابس الفـرو ببياضها وثقلها وكأنهـا تؤكد وجودهـا، ولامنطقية بعض الأحداث قياسـاً إلى الواقع. واسـتخدم المخـرج أرجل الممثليـن التي أظهرها هـي فقط من خلف سـتائر ثقيلة، وكذلـك الآلات الحديدية للتأكيد علـى وجود روح الملك المقتـول والد هاملت التي تهيمن علينا جميعاً بشـكل متصل من خلال صوت ناعم وقوي وعنيف وحاد كأنه مطارق على رؤوس الجمهور، مما يخلق الرعب حتى للطيور الحقيقية التي تعيش في قلعة هلسنيور، والتـي صوتت هي الأخرى للتأكيد على وحشـة المـكان وغرابة هذا الصوت.

يبـدأ العـرض مع شـبح والـد هاملـت دون التفصيـلات الأخرى المعروفة في النص الشكسبيري. وكتمهيد لغزو الروح ودلالات هيمنة العنف والفوضى تقذف كرة زجاجية، يضع الملك الأخ القاتل كلوديوس قدمه عليها، عندها تطلق مدافع كأنها حقيقية، وفي هذه اللحظة يتحرك كل شيء، الممثلون وقطع الديكور والأشياء الأخرى المستخدمة.

ها هي الديناميكية متجلية على شـكل صـورة، فإضافة إلى تأويلنا الأول، فإنهـا تعبر عن مقتل الملك وسـرقة تاجـه، أو هي روح الملك هاملت الأب تحت أقدام سارق العرش.

إعتمـد المخرج علـى حركة الأشـياء وديناميكية حركـة الممثلين

وأقداح خمر كبيرة الحجم بشكل غروتسكي للدلالة على إدمان الملك على الخمر وعبثية القصر، واستخدم سيكولوجية متميزة للشخصيات، فمثلاً.. الإيحاء والتأكيد على اشتراك الملكة بالجريمة من خلال التصاقها المفضوح بالملك وإبراز شبقها الجنسي دون أدنى اهتمام لا لهاملت ولا لزوجها الملك السابق الذي قتل بظروف غامضة، وبهذا فإن تحليل وتأويل المخرج هذا خرج عن السائد والمعروف في عروض هاملت الأخرى، أي عادة إنهم يمثلون ذلك الوقار الذي يمنحه الكثير من المخرجين للملكة في عروضهم.

وهذا ينطبق أيضاً على هوراشيو، حيث جسّده المخرج إيمونتاس تكغوسيوس كمهرج القصر، ولا يتمتع بذلك الهدوء وتلك الرصانة والصورة التي نعرفها عنه في عروض كثيرة لهاملت. إضافة إلى أن العرض تميز بالروح الشرقية والروسية بالذات، وإبداع الممثلين كان فيه الكثير من الكوميديا الساخرة.

فأثناء خطاب الملك في مناسبة التتويج يقفز هاملت فينزل بنطلونه متعمداً، وهذه هي السخرية البارادوكسية التي تعكس رأي هاملت في الأحداث، وتفرض عدم وجود إجلال ووقار في مشهد التتويج، أو عندما يتحدث الملك والملكة لإقناع هاملت بعدم السفر للاستمرار بالدراسة حتى إنهما يركعان أمامه ويرجونه ألا يترك الدنمارك، ليس السبب هو حبهم له، وإنما لأنهما يرغبان بقاءه تحت بصرهما ومراقبته.

ولكن هل تعرف الملكة بلعبة الملك وخطته المستقبلية؟

هذا سؤال مثير يمكن للإنسان أن يشك في هذا الأمر، ولكن تبقى أهميته تاريخية.

وبالرغم من أن العرض يوحي وكأنه عرض لفرقة مسرحية من عهد شكسبير، إلا أن جو العرض بمجمله يعتبر جواً غروتسكياً فيه الكثير من السخرية والتأويل العميق الدلالة، فمكان العرض يكتنفه الصمت والديناميكية وتوتر الفضاء الإبداعي.

أما الأداء والإلقاء فله علاقة بنشيج الروح، لأنه يخرج كفحيح من داخل الممثل متقطعاً كأنه غصة تقف في الحنجرة. فالأسطوانة الدائرية الحادة الأسنان والمعلقة في فضاء العرض، والتي تهيمن عليه طوال الوقت كأنها مقصلة دائرية، سرعان ما تقع على رؤس الشخصيات والممثلين بالرغم من أنهم يتعمدون (وكذلك الرؤيا الإخراجية) خلق علاقة وتأكيد تأويلها كرمز على الموت (الخراب)، وكذلك رمز لروح شبح الملك المقتول غدراً.

إن رؤيا المخرج الليتواني إيمونتاس تكغوسيوس تثير الاندهاش في الكثير من التخيلات الإبداعية، فهوراشو عندما يخبر هاملت بظهور الشبح، يبدأ هاملت بتمزيق قميصه الذي هو من الورق، وأوفيليا التي تغزّلَ الكثير من الشعراء ببراءتها وبموتها الطفولي ورسمها الكثير من الفنانين، يجعلها المخرج تدخن الغليون بعد أن تخطفه من فم أخيها لايرتس، هل هي طفلة بريئة أم عذراء ساخرة؟!

وحتى يعمق المخرج تأويل الأسطوانة الحديدية كدلالة على الموت، فإنه يجعل لايرتس يحمل حاجياته أو حقائب سفره على ظهره كتابوت، ها هو التأويل الجديد للموت أيضاً، فهو سيسافر والإنسان يخاف في الكثير من الأحيان من الموت، فاحتمال حدوثه وارد، إنه سافر، أي رحل، أي انتقل من هذا المكان إلى آخر، هذا أولاً وثانياً، إنه

يحمـل حاجياته على ظهره كالتابوت أمام أوفيليا، هل يريد المخرج أن ينبئنا بموت أوفيليا المبكر؟

إن هاملـت وأوفيليا التي تبـدو تلك الطفلة الجميلـة الملتاثة بالحب وندى الصباح الباكر، كانا يعّبران حركياً من خلال لغة جسـديهما عن السؤال الجوهري في هدف المشهد الذي هو جزء من الفكر الإخراجي.

كيف اسـتطاع هاملت أن يلتقي بشـبح أبيه؟ ولمـاذا اختار الانتقام بدل حب أوفيليا التي أحبها حباً نقياً طاهراً، والتي افتعلت جنونها ليس بسـبب مـوت أبيها فقط أو تخلـي هاملت عنها، وإنمـا لأنها لم تفهم ما يحيطها، لم تفهم عالمها، عالم الرجال والساسـة القساة، فهو عالم معقد ومزيف وغير طاهر بالنسبة إليها فلم تتحمله.

وعندما لامسـت هذه الشـرور بوجل وخوف صمتت فترة تبدو لنا طويلـة حتـى انفجرت أمامنـا برقص عنيف مجنون مشـوب بالبراءة على إيقاع تصفيق الرقصات الفولكلورية الروسية العنيفة، مما يجعلها تطيـر في الفضاء، فأشـعرنا هـذا بالخوف من دناءة العالم، وأشـعرنا أيضاً بأن أوفيليا ترقص رقصتها الأخيرة كالطير الذبيح، إذاً أي عذاب لطفلـة براءتها كالندى عند انبـلاج الصباح ومثل هذا التأويل هو الذي يمكن أن أضيفه لتفسير هذا الرقص الوحشي في فضاء مسكون بالريبة والمؤامرات الملكية.

وبعدهـا فضلت أوفيليـا العودة للمياه البدئيـة الطاهرة والنقية حتى وإن أدى هـذا لأن يكون شـبيهاً بالعودة إلى رحـم الموت، إنها فضلت رفض عالمنـا والاختفاء عنه محتضنة زهور الموت التي بحثت عنها في الجداول والغابات البرية.

من هي هذه الطفلة البريئة حتى يُطلب منها أن تغفر لنا:

«هاملــت: أوفيليــا الجميلة! أيتهــا الحورية، تذكــري في صلواتك خطاياي كلها».

هل يمكن أن تشفع هذه الطفلة لخطايا البشر؟ هكذا يذكرها شكسبير، إذ لم يصور شــاعر آخر في تاريــخ الأدب والفن طفلة تراجيدية بريئة كما صورها هو. فإذا كان الصراع على الســلطة يؤدي إلى قتل الملك والد هاملت من قبل أخيه بهدف الجلوس على العرش، ومن ثم يتزوج الملكــة الأم، ويحاول هاملت أن يثأر لأبيه مــن العم القاتل، فيترك كل شيء بمن فيه حبيبته أوفيليا التي أحبها:

«أربعون ألف أخٍ بمجموع حبهم لن يساووا مقدار حبي أنا».

بالتأكيد مثلها لا يمكن أن تفهم هذا العالم، لأنها تشــعر بأنها وســط عالم قاس وعنيف، فأحلامها البريئة وخاصة بعد قتل والدها بولونيوس خطــأ – على يد حبيبها هاملت – لا تتحمــل كل هذا فتجن كما تبدو لنا (هل جنت حقاً؟) ولكن صدى مطارق جنونها ستلاحقنا حتى اللحظة.

فهــل يحتم على أوفيليــا البريئة أن تموت من أجل خطايا الآخرين، أن تعود إلى الماء الذي هو مطهّر للإنســان وقاتله في آن واحد وبعدها تموت غرقاً بهدوء؟

إذاً حوريــة مثلها هل يجــب أن تموت بصمت؟ أم إنها كانت تنتظر موتها في عالم الصراعات والأطماع السياســية في القلعة – القصر – الذي هو سجن كبير.. نعم يمكن هذا لأنها في الدنمارك.

فمــن أجل تطهيــر هذا العالم لا تعرف أوفيليا ســوى الغناء وقطف

الزهـور ذات العطر الطيب حتى وإن كانت فـي الأعالي فوق غصن صفصافة فتنحني لينكسـر بها، يبكيها النهـر وجميع مخلوقات الغابة، لكن الماء يحتضنها كرحم دافئ.

غريبـة تطفو فـوق الماء وثوبهـا المنتفخ يحاول إسـنادها، غريبة تمسك بزهور النرجس وزهور الربيع التي جمعتها وبدأت تغني وهي طافيـة أغنيتها الأخيرة، وتصرفت كمن كان أبدي العيش مع مخلوقات الماء، إنها ابنته وحوريته، نعم هكذا يندبها أخوها قبل الدفن:

«لايرتس: آه ليس فيك إلا كثير من الماء، يا أوفيليا البائسة!

كذلك أمنع نفسي من البكاء، لكن هكذا خُلقنا».

إنه لا يريد أن يبكيها لأن الدموع، لا بدّ أن تتوقف وعندها سينتهي نصفه الآخر المرأة «أخته» التي تشكل جزءاً منه، لذلك لا يبكيها حتى لا يمـوت الجانب الرقيق الأنثوي في جسـده وروحـه، ليبقى يتذكرها بدون دموع (يقال إن الدموع إذا خرجت من المآقي تلوّثت).

وقبـل أن تنتمي إلى أعماق الماء لترقـد مع مخلوقاته، تعوم أوفيليا البيضـاء كزنبقة كبيرة تغني وتنظر النجوم فتتحول إلى عنصر كونـي، إلى نجمة في سـماء نائية، لكن لا بد أن يمتلئ جسـدها بالماء فتستقبله الأعمـاق المائية، وهي تتوه مع أغنيتها الشـجية، فروحها تفضل الماء على تراب الأرض بالرغم من أنه مفسد للجسد، كما يقول حفار القبور في مشهد آخر.

وفـي الغابات النائية في أعماق المياه البدئية تسـمع أوفيليا أغانيها بالرغم من الضجيج فهي لم تفعل شـيئاً في سجن مملكة الدنمارك، قبل أن تنتمي إلى الماء سوى هذيانات غنائية:

«حبيبك كيف لي تمييزه

بين الرجال الوافدين.

سافر الموت به، يا طفلتي

ونما العشب على أجفانه.

وتزيا النعش بالورد شذا

وسرى الموكب في أحزانه

وبدا القبر فمدت شوقها

أدمعاً حرى إلى جثمانه.

إننا يا مولاي نعرف ما نحن،

ولكننا لا نعرف ما نؤول إليه

سأبكر في الصباح لكي تراني

أول من ترى في الحي من عذارى

فتحبني دون كل الحسان

فأدخلها عذراء ولكن

لم تبارح بيته بكراً في الفراق

سافِر الوجه على نعش حملوه

يا ويلنا

وعلى القبر غزير دمع أمطروه.

وداعاً يا حمامتي

غنوا معي.

وددت لو أعطيتك بنفسجاً،

غير أنه ذبل كله ساعة موت أبي.

أو لن يعود لنا؟

كيف يعود وقد قضى؟

إلى فراش موتك فاذهبي.

فهو لن يعود لنا

في ذمة الغيب غداً

نبكيه دوماً عبثاً

هيا يا عربتي.

ليلة سعيدة يا سيداتي

ليلة سعيدة يا سيداتي اللطيفات

ليلة سعيدة

أستودعكم الله».

إلى فراش موتك اذهبي

وهذا هو أحد الأسباب التي دفعتها إلى التفكير في ترك هذا العالم المزيف، لأنه ليس عالم الطهارة والحوريات، ومثلها لا يمكن أن تعيش هنا، إن فراشها هو الماء المزين بالزهور، لكن عندما تموت أوفيليا ستذبل كما ذبل البنفسج ساعة موت أبيها، ففراش الموت خشن حتى وإن كان هو الماء (حياة الأشياء جميعها). وبالرغم من أن هاملت قد يعني الموت بجملة (إلى فراش موتك اذهبي) نعم هو موت لهما أي إن حبهما الآن هو فراش موت فاذهبي لتموتي فيه بعيداً عني.

وها هي أوفيليا تختلف في فهمها للموت عن أخيها لايرتس، إنها لا بد أن تبكي أباها لأنها تعرف بأنه:

(كيف يعود وقد قضى؟)

قالت الملكة: وداعاً، الشذا للشذا... وداعاً

وقال آرثر رامبو:

(منذ ألفِ عامٍ وأوفيليا الحزينة

تخطرُ شبحاً أبيض على النهّر الطويل الأسوَد

منذُ ألفِ عامٍ وجنونُها العذب

يهمسُ بأغنيتها لنسيمِ المساء).

ويضيف أيضاً:

(إنك السماء والحب والحرية، يا له من حلم أيتها المجنونة).

وفي غضون قرون ستظهر أوفيليا للحالمين والشعراء والرسامين، عائمة فوق الماء مع زهورها وأحلامها البريئة وتاج الطفولة على جبينها الساخن. سيبكيها هؤلاء شعراً وقصائد واستعاراتِ نثر ورسوماً ملونة.

إن شكسبير كما رأينا سابقاً يهتم كثيراً بمكونات الطبيعة وخاصة الزهور، تقول أوفيليا إن البنفسج (ذبل كله ساعة موت أبي) والمخرج الليتواني يظهر شخصية بولونيوس عكس هذا بالضبط، دبقاً ودعّياً، فضولياً يحشر أنفه في كل صغيرة وكبيرة، يتحرك على الخشبة وكأنه مخرج العرض ومسؤوله ويدير كل شيء، وحتى هاملت يقول عن جثته بعد أن قتله:

حقاً إن هذا الوزير

شديد السكون، شديد التكتم، شديد الوقار،

وهو الذي كان في حياته مهذاراً غبيّاً.

وعندما يظهر الشبح متدثراً بالفرو الحيواني الأبيض الثقيل (هل الموت بارد كالثلج أم إن أزهاره قبل الموت باردة كالصقيع؟) والجميع يتعامل معه بخلاف الكثير من العروض بخوف وريبة وبلا احترام وكأنه روح سيئة؟

وها هو هاملت يضع عصابة العمى السوداء على عينيه عندما يخبره شبح والده عن حقيقة مقتله، لا ليقول لنفسه إنه أعمى (وإلا أصبح التأويل الإخراجي ساذجاً) وإنما ليقول سأرى من جديد، يجب علي الآن أن أرى حقيقة جديدة (تلك التي لم أرها من قبل)، ولا بد أن أكون صادقاً ومخلصاً وطاهراً أمام ذاتي أولاً.

وكحقيقــة معاصرة يمكن القول بأننا كلمــا ابتعدنا زمنياً عن عصر شكسبير نحتاج إلى اكتشافه من جديد.

فــي العــرض الليتواني هاملت لا يرى الشــبح في اللقــاء الأول – بالرغــم من أنه أمامه – ويســتمر بمحاولته لقتل الشــبح بســيفه، لكنه يضــرب الهواء فقط، إذ إن الأشــباح إن وجدوا فهــم كالهواء لا يمكن رؤيتهم إلا إذا اكتشف الإنسان حقيقتهم.

عندها تهبط (الأســطوانة الثقيلة) المقصلة الحديدية وهاملت تحتها فيعلق الشبح ما يرتديه من الفرو الثلجي الأبيض الثقيل ليحمي ابنه من الموت بروحه حتى وهــو ميت، تعوي الذئاب من بعيد بصوت كريه، تلك الذئاب التي لاحقت أوفيليا في حياتها وها هي تلاحقها هي وحبيبها القديم الأمير هاملت، فترتفع المقصلة وعليها رداء الفرو أو ندف روح الشبح البيضاء الثقيلة.

وعندما يرفع هاملت العصابة عن عينيه يرى شبح والده الذي أمامه وســرعان ما يجبره أن يخلع حذائه، يشمّها، نعم إنها ملوثة حيث بدأت النتانــة مــن قدميه، لأنه يعيــش في عالم لا ينتج ســوى النتانة والزيف والفساد (فهو السجن الكبير). إذاً لا بد للأمير أن يتطهر من جديد وهو أمام الموت. ويستســلم هاملت للشــبح بلا خوف فيشــعرنا بحنوّ أبوي غريــب نحوه، ويحاول أن يجعله يفهم لغة الأموات بالحركة والصورة وتأويل الأشــياء. هل يتفاهم الموتى بلغة غير لغاتنا البشرية المعروفة؟ لأن اللغة التي يتعامل بها الشبح هنا هي لغة الأشياء ودلالاتها والرموز، وتأكيد صدقها وهي لغة الحضارات البدائية التي تبدو أكثر غنى، لأنها لغة خاصة لا يفهمها إلا النابه صاحب قضية متفردة تحفر في الحشاشة

حتى النهاية المأساوية. لكن هل يفهم هاملت لغة الأموات أم يجب عليه أن يفهم؟ وقد دلّ أحد حواراته على هذا:

«يا أرض، يا سماء أمحتوم علي أن أتذكر؟».

إذاً اللغة التي تطهر الروح هي لغة الموتى والحلم لها علاقة بالذاكرة، والتطهير لا بد أن يكون بشيء يلسع الجسد والروح، فأما النار وإما الماء، لأن الموتى لا يثقون بالأحياء، لأنهم يعرفون بأن عالمنا مملوء بالكذب والزيف، وبأن الكثير من الأحياء لا يحترم شرف الكلمة أو الميثاق، لذلك لا بد أن يتأكدوا من تحقيق مطالبيبهم.

وبما أننا نخاف النار في الحياة وبعد الموت، إذاً الماء روح الحياة ومنه خُلق كل شيء بما فيه عالمنا القديم، حيث إن أسطورة الخلق أكدت أن عالمنا بُني على الماء البدئي، وحتى الإله بنى عرشه على الماء وكانت روحه ترفرف على سطحه. وبالماء يتطهر الإنسان قبل الصلوات لمواجهة ربه، ولا بد أن يكون الماء جزءاً من قربان الإله فنحن نغسل موتانا بالماء ليستقبلوا ربهم طاهرين ونولد ونحن في رحم ماء.

ولهذا السبب فإن شبح والد هاملت لا يفهم لغة هذا العالم الذي نعيشه، ولهذا فضل أن يطهر ابنه هاملت بالماء. يأتي بقالب من الثلج ويغسل قدمي ابنه، ويجبره على أن يقف على قالب الثلج (هل هو اختبار وامتحان بالتحمل وتنفيذ نداء الملك المقتول بأخذ الثار؟)، عندها يخبره بأنه روح والده الملك، والذي قتله هو عمه الملك الحالي ليستولي على العرش.

وبهدوء يجلس الشبح على الكرسي الهزاز وهو متدثر بالفرو

الأبيض كأنه هبط من عالم الآلهة الثلجي، ليحكي له عن الجريمة، وهاملت مازال واقفاً على قالب الثلج طوال الوقت. ولا يكتفي الشبح بهذا، وإنما إمعاناً بقناعته بأن ابنه سينفذ ما أمره به يضع قالب الثلج بين يدي هاملت ليتألم لا بالنار، وإنما بالماء المتجمد، وهنا يتساوى عذاب النار مع عذاب الماء، هل هي شارة القسم؟ لكن المهمّ يجب أن تكون قرب القلب حتى وإن كان ثلجاً؟ ولكن هل الألم هو لغة أرواح الموتى؟

وهاملت منفعل من لسع روحه، ومن سماعه هول الجريمة البشعة التي أدت إلى المقتلة، يبكي ويبكي بحرقة حتى تمتزج دموعه مع قالب الثلج، هل هي دموع ثلجية إذاً؟ أم إنها يجب أن تتجمد لنراها متجسدة.

وعندما يزداد إيقاع القص وصولاً إلى فعلة الأخ الذي وضع السم في أذن الملك، ينفعل الشبح ويهتز بعنف مع الكرسي الحديدي، فيزداد انفعال هاملت ليتحول إلى عنف وتصميم وتعبير نفسي، لدرجة أن قالب الثلج يتكسر فيتحول قطعاً صغيرة متناثرة على خشبة المسرح، ويعتبر هذا حلاً إخراجياً فيه الكثير من الإقناع والإثارة. ومما يزيد العنف الدرامي أن يقوم الشبح المتلفلف بمعطف الفرو بحرق كرسيه الحديدي الهزاز ويرحل غير مبال.

«هاملت: ألا أيتها العجلة الفاسقة، ترفعين

بمثل هذه السرعة، الأشرعة الزانية

لا خير فيها ولن تنتهي إلى الخير

ولكن تحطم أيها القلب.

علي أن أمسك لساني عن القول»[32]

هاملت يقرر الثأر لوالده فيجرح لســانه بسكين، وهذا حل إخراجي ثانٍ يتناسب مع عنف الأحداث وعنف هاملت في تعامله مع قضيته.

ولكن بدخول ممثلي الفرقة المسرحية في قصر الملك وهم يسيرون على أسـطوانات دائرية على طريقة مهرجي السرك، يملؤون الفضاء بضجيجهـم مرتديـن ملابسـهم المعاصرة وعلــى رؤوســهم قبعاتهم الملونة، ويحملون الديكور وإكسســواراتهم التي يعبثون بها كالأطفال فيتغيــر جو وإيقاع المشــهد جذرياً. هاملت يراقبهـم وبولونيوس الذي يمثــل دور المهرج بحركاتــه المثيرة للضحك ليؤكد لهم بأنه كان قادراً على التمثيل في شبابه.

الفرقة تثير الضحك وتفتعله وتمثله بتهريجها وحركتها الأكروباتية بما فيها تقليد أصوات الطيور المختلفة كالببغاء والغراب والبوم وغيرها، إنهـم مهرجون يتقنون مهنتهم، وبالرغم مــن أن لكل هذا دلالته، إلا أن هاملــت يضطر إلى إسـكاتهم عندما يضع على رؤوســهم قطعة قماش حمراء، وهـم في هذه الحال يبدأ هو بإلقاء نصائحه عن ماهية التمثيل، وكيف يجب أن يمثلوا (وهي نصائح شكسبيرية لممثلي زمانه).

يتبــادل الممثلون الأدوار مع هاملت فــي حالة من التهريج، وبغفلة يضــع الممثل على رأس هاملــت قطعة من القمــاش الأحمر فيصمت كالببغــاء ويبدو مهرجاً. وبهذا فرض المخرج الجــوّ الذي يبتغيه على المشــهد، وأيضاً أعطــى وظيفة وتأويلاً للقمــاش الأحمر الذي يفرض الصمــت على الممثل كأنه مقصلة للموت. ويمكن اعتبار هذا المشــهد من أجمل مشاهد التهريج ذات التأويل الفكري والجمالي.

ونستطيع القول بأن هذا التهريج المختلف إيقاعاً وهارمونيةً مع سياق الحدث التراجيدي الهاملتي لهو ضروري ومقنع في تبريره، لكونه يمنح التراجيديا سحر الكوميديا، وضروري أيضاً للتمهيد لتراجيدية الأحداث، ومن ثم إغناء الرؤيا الإخراجية بهذا التنوع المختلف.

في أحد المشاهد يعطي هاملت كل ممثل من الممثلين ورقة بيضاء فيها رماد ليضعها أمام وجهه، ويبدأ هاملت بنفخ الرماد في وجه الممثلين بعد أن يخبرهم أن يمثلوا مقتل كانزالس.

بالتأكيد إن الرماد يوحي بتراب الأرض للدلالة على رفات الملك المقتول، وهو نوع من الالتزام بقسم الأخذ بالثار، أو إنه يبغي أن يبث فيهم من آلامه وعذاباته ليشاركوه فيها، أو يتحول الرماد إلى نوع من المعرفة والتعاليم التي تبدو سحرية في تأثيرها، أي إن تأثير هاملت يعم الجميع. أثناء التحضير للتمرين لعرض مقتلة كانزالس يستخدم المخرج تداخل أصوات الممثلين، مثلاً في مشهد ما قبل تقديم تمثيلية القتل أمام الملك، هاملت يلقي نصائحه للممثلين فينادي على بعضهم ليهيئهم لكيفية الدخول في الفعل التمثيلي. والممثلة الأولى تلقي حوارها بطريقة أوبرالية مع استخدام المسجل (كصوت خارجي) لأكثر المونولوجات.

إن الصورة السينوغرافية وكذلك الحركية التي ترمز للرؤيا الإخراجية واضحة بشكل كبير في هذا العرض، مثلاً عندما تبدأ الفرقة تمثيل مشهد الجريمة يختبئ هاملت بصندوق حديدي كأنه آلة تعذيب تضغط عليه من الأعلى، وجميع الممثلين يشتركون في تمثيل المقتلة

ويشاركهم الملك – العم ذاته. إخراجياً يدلل هذا على أن العالم والقصر وما بداخله يمثلون في مسـرح أمام هاملت بما فيهم شـبح والد هاملت الـذي يرتدي ملابس الفرو التي تدل على كثافة الموت أو كفاءة وقدرة وطهارة الملك الوالـد المقتول، حيث يمثل هنا في تمثيلية المقتلة دوره (كملك) من جديد قبل أن يقتل بخلاف النص الشكسـبيري الذي يفرض أن يمثل أحد ممثلي الفرقة دور الملك القتيل.

وعندما يكثف الملك – العم القاتل غطاء الفرو الذي يتدثر به الملك – الشـبح ويظهر الملك الحقيقي تحت الغطاء لكشف دواخل الملك العم القاتـل، يبـدأ هو والممثلون الضـرب على الآلة الحديديـة المعلقة في فضاء العرض كأنها شبح الموت.

بعد مشـهد الفرقـة المسـرحية (تمثيلية المقتلة) (أو مسـرح داخل مسـرح) يبدأ مشـهد مزاح بين أوفيليا وهاملت علـى طريقة النفخ في الفم «لإعـادة الحياة للغريق»، مرة تنام أوفيليا وهاملت ينفخ في فمها، وبالعكـس تنفخ هي في فمه وهكذا. هـل هو تبادل الحب بينهما، أم هو إنقاذ أحدهما للآخر من زيف الحياة في قصر الملك الزنيم؟ ومن خلال هذا المزاح نستطيع أن نكتشف تأويل المخرج المهم في نقطتين هما:

– توضيـح طبيعـة العلاقة بين أوفيليا وهاملـت التي يكتنفها الحب الصادق والبراءة المتناهية.

– والنقطـة الأخرى أن ما يوحيه لنا هذا الإنقاذ أو إعادة الحياة من خلال الحركة والرؤيا الإخراجية إنما هو تأويل لمستقبل الأحداث، أي إن هذا الفعل هو تأكيد مبكر لموت أوفيليا غرقاً في المسـتقبل، كما هو الحال في السياق الشكسبيري.

ومن جانب آخر يمكن اعتباره مشــهداً يؤكد تسخيف الحب من قبل هاملت، مما يرمز إلى زيف علاقة الحب بين الملكة والملك عمّ هاملت بعد استيلائه على السلطة.

في مشـــهد بولونيوس وأوفيليا وهي تقص عليـه لقاءها مع هاملت وطبيعة العلاقة بينهما، يبدأ الأب بغســل قدميهــا لتطهيرها منه أو من أي دنــس، وبولونيـوس يأمرها أن تمتنع عن مقابلــة هاملت، وأن ترد هدايــاه وألا تأخذ كلامه المليء بالحب تجاههــا على محمل الجد حتى يطلبها هو رسمياً، ومن ثم ستصبح هي الملكة عندما يصبح هو الملك. ما يهم بولونيوس المتملق والثرثار هو ما ســيصبح عليه عندما يتزوج هاملت ابنته. وهو يعتقد بأن الأمير مجنون عشقاً بها، لهذا فإنه سيفسر تحولات هاملت كنتيجه لجنون العشق.

وأثناء هذا فإن الملك والملكة وهوراشيو يمرون في الخلفية وكأنهم يتلصصون عليه، وفي ذات الوقت ليغيروا الديكور. فالممثلون في هذا العرض عادة هم الذين يقومون بتغيير كل شــيء على المســرح، وهذا يعطــي بعداً تغريبياً لفضاء المســرح، إضافة إلــى أن مكونات الفضاء وتأثيثه كان شعبياً يذكرك بالمرجعيات التراثية الشعبية الروسية.

فــي النــص الشكســبيري عندمــا يأتــي (الصديقــان روزنكرانتز وغولدنســترن لزيــارة هاملــت بتحريض مــن الملك ليكتشــفا نواياه، يســتطيع هاملت وبسهولة اكتشــاف اللعبة، ولهذا يبدأ هو اللعب معهما ســاخراً وكاشــفاً مهمتهما التي تشــبه محاولة العزف علــى آلامه كما العزف بالناي، بالرغم من أنهما لا يعرفان هذه المهارة كما لاحظنا من حوارهما سابقاً.

ولكـن المخرج وعلى عكس النص يجعل هـذا الحوار بين هاملت وبولونيـوس وأمام هوراشـيو، وبهذا فإن المخــرج، المعد أعطى بعداً فلسـفياً عميقاً لهذا المشـهد، حيث إن هاملت يعتقـد حقاً بأن بولونيوس – مستشـار الملـك ورئيس الـوزراء – يريد أن يلعـب عليه وهو في ذات الوقت يلعب على نفســه وأيضاً هو لعبة بيد الملك. لهذا فإن مشهد العزف على الناي بهذه الرؤيا الإخراجية أكثر دلالةً وتعبيراً من النص الشكسبيري.

بعد مشــهد العزف على الناي، يدخل الشبح على مائدة تشبه ماكينة التعذيـب في القرون الوسـطى، يحمل ثريا علقـت فيها قطع ثلج تقطر ماءً، يصاحبها همس وفحيح من خارج المســرح، يبدو أنه فحيح روح شبح الملك المقتول. فجأة يظهر أمامه الملك – العم – القاتل، يدخل بين أقدام الشبح ويُحْمل هو والملكة على المائدة، ومازلنا نسمع فحيح الشبح – الملـك، وتخـرج الماكينة كأنها عربة المـوت. وهذا يدلل على فكرة الكشـف عن الجريمة، ولهذا اسـتخدم المخرج الـرذاذ المتطاير، رذاذ الجريمــة الذي يعم أرواح هذه الشـخصيات، هاملـت يلقي المونولوج الشهير.

«هاملت: أأكون أم لا أكون؟ذلك هو السؤال

أمن الأنبل للنفس أن يصبر المرء على

مقاليع الدهر اللئيم وسهامه

أم يُشهر السلاح على بحر من الهموم،

وبصدها ينهيها؟ نموت.. ننام

وما من شيء بعد... أنقول بهذه ننهي

لوعة القلب، وآلاف الصدمات التي

من الطبيعة تعرض لهذا الجسد؟ تلك غايةٌ

ما أحر ما تشتهى. نموت.. ننام.. ننام

– وإذا حلمنا؟ أجل لعمري، هناك العقبة.

فما قد نراه في سبات الموت من رؤى،

وقد ألقينا بفانيات التلافيف هذه عنا،

يوقفنا للتروى.

ذلك ما يجعل من طامة من حياة طويلة كهذه.

وإلا فمن ذا الذي يقبل صاغراً سياط الزمان

ومهاناته ويرضخ لظلم المستبد، ويسكت عن زراية

المتغطرس، وأوجاع الهوى المردود على نفسه،

ومماطلات القضاء وصلافة أولي المناصب،

والازدراء الذي يلقاه ذو الجدارة والجلد من كل من

لا خير فيه، لو كان في مقدوره تسديد حسابه

بخنجر مسلول؟ من منا يتحمل عباه الباهظ

لاهثاً يعرق تحت وقرٍ من الحياة،

لولا أن الخوف من أمرٍ قد يلي الحياة،

ذلك المجهول الذي من وراء حدوده

لا يعود مسافر، يثبط الإرادة فينا

ويجعلنا نؤثر تحمل المكروه الذي نعرفُهُ

على الهرب منه إلى المكروه الذي لا نعرُفه؟

ألا هكذا يجعل التأمل منّا جبناء جميعاً،

وما في العزم من لون أصيل يكتسي

بصفرة عليلة من التّوجس والقلق

ومشاريع الوزن والشأن ينثني

مجراها اعوجاجاً بذلك

وتفقد اسم الفعل والتنفيذ»[33]

ومن جمال هذا المشــهد وبعده الفكري يلقي هاملت هذا المونولوج واقفــاً بقميصـــه الأبيض، وببراءة وخوف تحت ثريــا الثلج الذي يقطر ماء، وفي الخلفية نرى أحد الممثلين يتلصص. ويبدو التلصص في هذا العرض هو ثيمة للكشــف عن دواخل الشخصيات وعن فكرة العرض المسرحي بكامله، مما يمنح بعداً إخراجياً جديداً.

وأثنــاء إلقــاء المونولوج يتمــزق قميص هاملت الذي يبــدو أنه قد نســج من الورق. ويعني هذا تمزق وعذاب روح هاملت، أو أن الذات

الداخليـة المترددة في هاملت تتمزق، لأنه لا يسـتطيع أن يتوصل إلى قرار ما للثأر للملك المقتول، وما الماء الذي يقطر من قطع الثلج إلا هو روح والده الملك – الشبح الذي تلسعه من روحه قطرات باردة كالثلج على رأسه، وبهذا فإنها تتحول إلى سياط نارية.

(النار يمكن أن تذيب جسد الإنسان عند احتراقه، وهذا مساو لحالة تجمد الجسد فيتحول إلى قطعة من الثلج)، وكأن المخرج يريد أن يعبر عن مقولة الفيلسوف سورين كيركغارد عندما يكرر: «إن زهور قلبي باردة كالثلج».

وبهذا فإنه أعطى الأهمية القصوى لدور الشبح باعتباره الفاعل هنا، وهو الذي يحرك كل شيء، ويهيمن على الأحداث والجو العام وفضاء العرض، لدرجة تشـعر به كروح هائمة فوق الجميع، إن هذه الفوضى الروحية الهاملتية هي عنف ضد الذات لا يمكن لهاملت الشفاء منها.

وفي تأمل آخر يمكن القول بأن بولونيوس على خلاف هاملت، فهو منسـجم مع حياته وعالمه ومفهومه عن نظـام الملك – العم مُغتَصب الحكـم، وبهذا فإنه ينسـى المحنـة الحقيقية لهاملت، والتـي تكمن في الأساس في اختلال موازين الحياة

وتشيؤ الإنسان:

«بولونيوس: أتعرفني يا مولاي؟

هاملت   أعرفك تمام المعرفة. أنت بياع سمك.

بولونيوس: كلا يا مولاي.

هاملت : إذاً ليتك كنت شريفاً مثله.

بولونيوس: شريفاً يا مولاي؟

هاملت نعم يا سيدي. فالشريف، وهذه الدنيا على ما هي فيه واحد من ألفين».

هذه هي المشكلة الحقيقية التي تواجه هاملت «الشريف في هذا العالم واحد من ألفين»، والسبب الآخر من المشكلة هي حبه الطاهر لأوفيليا وسط هذا العالم المزيف وغير الشريف

هذا الشعر والفكر الهاملتي بكل إيقاعه وتأويله وعنفه وتدفقه وكثافته يمكن أن يطهر الروح، لأن له علاقة مباشرة بالحياة وتراجيديتها، فيصبح العالم والطبيعة فيه مسرحاً كبيراً.

لكن المشكلة المهمة الأخرى هي أن هاملت مثلاً أراد من الجميع أن يفكروا بوعيه الفلسفي هو وليس بوعيهم هم، والذي هو أقل مستوى، فانعكس هذا على أمه الملكة وأوفيليا وجميع من كانوا معه، وبالرغم من أنه ادعى الجنون إلا أنه كان يضع نفسه بمكان والعالم بأجمعه بما فيه الطبيعة وقوانينها بمكان آخر، وكان يطلب من الآخرين بمن فيهم أقرب الناس إليه أن يقفزوا على شرطهم الفكري والوجودي والفلسفي، وعكس هذا فإن أي إنسان آخر مهما كانت مكانته بمن فيها الملك ذاته وأمه هو عدم، بل أقل مكانة ويقوم بإلغائهم.

ولكن بالرغم من كل هذا فإن النهاية هي الصمت، ومن الممكن أن يُبرر هذا الصمت كونه أحد الأسباب أيضاً التي دفعت هاملت لعدم تنفيذ قراره بأخذ الثأر، هل هو نتيجة لشعوره بعبث قضيته كلها بسبب عبث الحياة؟ سؤال جدير بالتأمل.

لقد أخرج الكثير من المخرجين في الألفية الماضية مسرحية هاملت، ولكن هذا العرض يختلف كلياً، ويتميز بنهاية مريعة وفجائعية لم أشاهدها مطلقاً من قبل.

فعندما يموت هاملت بعد أن يلفظ كلمته الأخيرة (ما تبقى هو الصمت) يحتضن الشبح (والد هاملت) جثة ابنه محاولاً إيقاظه، يحركه بطريقة وكأنه يريد له قيامة جديدة (وتذكرنا هذه الحركة بهدهدة لير لجثة كورديليا) وعندما ييأس، يبدأ بعويل مكتوم كأم ثكلى، يتحول في الأخير إلى صراخ هائل يجعلك تنزوي خجلاً مع ذاتك وتصمت أياماً عدة بعد العرض، وقد استخدم الممثل صوته بأقصى درجاته وبكل ذبذبات حباله الصوتية، لدرجة تشعر فيها بتمزق الفضاء الذي يحيط بك.

وقد جسد هذا العرض الصمت بشكل محسوس، فتتردد صدى كلمة هاملت الشهيرة (ما تبقى هو الصمت) بشكل بارادوكسي (متناقض)، حيث ما تبقى هو الاختناق ممزوجاً بعويل مفروض في صمت عالمنا الجحيمي على جرائم القتلة. وفي رأيي إن هذه هي الكتابة الجديدة للنص والعرض المسرحي الرؤيوي (الذي يحلم بها الكثير من المخرجين العرب) التي تحققت في نصوص شكسبيرية وبوسائل ومفردات الصورة والرؤى والكلمة وأسرارها للتعبير عن العنف والفوضى المنظمة دون تشويه النص الذي يمارسه الكثير من المخرجين بالحذف وإعادة صياغة النص دون قدرة ودراية.

وعلى خلاف التمثيل والإخراج في المسرح العربي الذي يعتمد على تفسير الكلمة والحذف من النص، بل تغيره في الكثير من العروض،

فــإن هذا العرض لا يلغي الكلمــة، وإنما يجعلها تأكيــداً للغة البصرية والرؤيوية الموازية للحدث الشكســبيري، والمعتمد على خلق حدث أو قصة أو أسطورية الممثل ذاته، والتي لها علاقة بمرجعياته التراثية أو الأسطورية، كذاكرة أسطورية لروح وجسد الممثل أو كرؤيا إخراجية موازية.

مشهـد الصــلاة

أمام كأسين من الزجاج كبيرتين مملوءتين بالخمر يبدأ الملك – العم حواره بانهيار وعنف وزعيق عن دم الأخ. وهمس الشــبح يتحول إلى ترديد أوبرالي، إنها مواجهة الذات وهدر الدم.

الخمر التي يسكبها الملك على رأسه لا تنقذه ولا تطهره أبداً، حيث يرمز كل هذا إلى صلاته.

والملك يعاني، وبحشــرجته الصوتية يعبر عــن هذا الألم الداخلي. ومما يزيد هذا العذاب هو روح الشبح التي نسمعها كصفير يتحول شيئاً فشــيئاً إلى هلوسة تهستر الملك فيكســر الكأس الكبيرة مذهولاً وغارقاً بسقوطه وانهياره الجحيمي.

وفي مشهد مقتــل بولونيــوس يستمر الماء يتقاطر من قطع الثلج، وعندما ينتهي المشــهد يضرب الملك بهســتريا ثريــا الثلج ويحطمها، محــاولاً تحطيم روح الشــبح الممزوجــة بروح هاملــت الابن، والتي تلاحقه بالرغم من أنه تخلص منه، ولكن صوت الشــبح يهمس بفحيح يثقب رأس الملك – القاتل.

وبعد مشــهد تمثيلية قتل غونزاليس التي كشــفت الدواخل الحقيقية

للملك – القاتل، ينصح بولونيوس الملكة بأنه من الضروري أن تتحدث مـع هاملت كي يوقف تماديه في العنف ضد من يحيطه. وعندما يصل هاملت إلى غرفة الملكة الأم يختبئ بولونيوس في صندوق صغير جداً. ولنقرأ الحوار الشكسبيري بين هاملت وأمه الملكة:

«هاملت: هدئي روعك، واجلسي لا تتزحزحي.

لا تذهبي إلى أن أقيم لك مرآة

ترين فيها أعمق أعماق نفسك.

الملكة: ما الذي تريد أن تفعل؟ أتقتلني؟

النجدة، النجدة!

(يسمع هاملت صوتاً فيظنه الملك)

بولونيوس: (من وراء الستار) يا ناس النجدة، النجدة!

هاملت (شاهراً سيفه) ما هذا؟ أجرذ؟ ميت، ميت بدرهم

(يضرب ضربة نافذة خلال الستارة)

بولونيوس: (من وراء الستارة) آه قتلني!

(يقع أرضاً ويموت)

الملكة: يا ويلتاه! ماذا صنعتَ؟

هاملت: لست أدري، أهو الملك؟»[34]

هـذا هو مقتـل بولونيـوس من قبل هاملـت لكن المخـرج يختزل

قتـل هاملـت لبولونيوس بأن يجعلـه يفتح الصنـدوق الصغير فيخرج بولونيـوس ميتـاً ومقلوباً ورجلاه مضمومتان إلـى الأعلى. وبهذا فإن المخرج استخدم التكثيف والأسلبة في رؤاه الإخراجية.

ينثُ رذاذ الماء على طول المشهد السابق، حتى أصبح هو المهيمن على جو المشـهد. الثلج – الفرو هما علاقة تعبيرية ورمز واضح ليس فقط لجوّ الجريمة أو الجوّ العام إنما هي رموز لروح الشبح التي تهيمن على الجميع وتقتلهم واحداً تلو الآخر.

وكلما مر الشـبح ازداد الـرذاذ وقطرات المطر من الثريا التي هي في الأسـاس حلقة دائرية ضخمة مسننة وكأنها مقصلة فوق الرؤوس. مما يزيد البعد التأويلي قوة في تفسيرها باعتبارها المقصلة أو الماكينة التي تقضم بأسنانها رؤوس الأشرار.

هاملت والملكة يقبّلان يدي بولونيوس – الجثة ويحملانها وهي في حالة الوقوف، فتبدأ الموسـيقى الكوراليـة العنيفة، ويبدأ عواء الذئاب، ولهذا فقد كان لعزف البيانو والكورال دور مهم لا يؤثر فقط في السمع وإنما يؤثر في البصر من خلال التجسيد البصري لهذه الموسيقى.

لا يبنـي الممثل في هذا العرض شـخصيته علـى الطريقة الواقعية العاطفيـة الستانسلافسـكية المعروفة، فهو إضافة إلـى اهتمامه بخلق الصفات والملامح الخاصة بالشـخصية نراه يعتمد أيضاً على الحركة الخارجية العنيفة والسريعة من أجل رسمها بشكل متكامل. فعند رجوع لايرتـس بعد مقتل والـده بولونيوس وجنون أوفيليا، فإن الملك يغسـل رأسـه بالماء لكي يكون مسـتعداً لملاقاة المصائـب التي كثرت عليه، حيـث قتـل والده وجنّت أخته، وفـي ذات الوقت يكون الملك مسـتعداً

وداعياً بخبث وحيلة لحياكة المؤامرة لقتل هاملت، والتي سيورط بها لايرتس، فيمنحه الملك سيفين مسمومين، ولكن المثير والمدهش هو أن المؤامرة ضد هاملت تتم بحضور الملكة (الأم) التي تشهدهما يتآمران على ابنها. وبالتأكيد فإن هذا التأويل من قبل المخرج يعد تفسيراً فيه الكثير من الجرأة، وفي ذات الوقت لا يعد خروجاً على النص، ولكن فيه الكثير من التفرد الجريء. فهو يؤكد تورط الملكة (وهذا كان تأويلنا لتفسير دور الملكة). وعندما وعت فعلتها هذه في نهاية المسرحية أثناء وضع الملك الجوهرة المسمومة في كأس هاملت كثمن للمبارزة القاتلة بينه وبين لايرتس، فهي لم تندهش، بل كانت تعرف جيداً بأن الملك يبغي موت هاملت. وتكفيراً لهذا حاولت أن تطهر نفسها فشربت هي الكأس وسقطت وهي تعلم بموتها المحتم فاعترفت لهاملت بأنها لم يغمَ عليها كما صرخ الملك، وإنما السبب كان هو السم في الشراب.

جنــون أوفيليــا

يعدّ هذا الجنون من أجمل مشاهد العرض التعبيرية والمكثفة والغنية بالتأويل جمالياً وفنياً وفلسفياً، فهو يختزل جميع التفصيلات عن موت أوفيليا بطريقة تشبه اللعب الطفولي، لكننا نفهم منها وكأن الملك والملكة هما المسؤولان عن جنونها وموتها، بل إن القلعة بكاملها مسؤولة عن هذا الموت، لأن الدنس لا يتحمل الطهارة والنقاء، حيث يبدأ المشهد بالملك وهو يعصب عينيها بعصابة الظلام ويبدأ اللعب معها هو والملكة، يدوران حولها ويهربان منها، ويصفقان لها دون أن تراهما وهي تدور بينهما طامحة إلى أن تمسك بأحدهما.

فجأة تخرج من بين الستائر أيدٍ تصفق وتصفق ويزداد الإيقاع

وتتوســع المسؤولية عن المشــاركة بجنون أوفيليا وموتها، فتبدأ تدور باتجــاه الأصوات وتظل تــدور تائهة، ويزداد الإيقــاع وهي تقفز إلى الأعلى، تقفز وتقفز، ويختلط علينا الأمر أهو رقص الطير المذبوح، أم هو موت العذراء الجميلة التي لا تفهم التباســات العالم المزيف، وفجأة صمت كل شــيء، التصفيق والموسيقى والرقص، ويتحول إلى صمت طويل ينتهي بموت أوفيليا.

يأتــي الممثلون وهم يحملون أدوات الدفــن التي تتحول إلى تابوت لجثتها، يحملونها ويسيرون أيضاً على الأسطوانات الدائرية، وبهذا يتم نوع من تغريب الحركة. ويذكرنا هذا المشهد أيضاً بالاختزال والأسلبة الإخراجية كوسيلة ولغة فنية متفردة.

إن هذا المشهد كان برؤيا إخراجية مختلفة نوعاً ما في عرض سابق قبل ســنوات لنفس الفرقة والمسرحية، حيث ينتهي مشهد جنون وموت أوفيليا باســتخدام الرقص القوقازي الروســي العنيف. وبهذا كانت هذه النهاية أكثر تعبيراً وقوة.

حفــارة القبــور والجماجم الملونة

الممثلون ذاتهم يستخدمون الاختزال عندما يحملون بعض الكواليس ويثبتونها وأمامها يثبتون المسحاة والأدوات الأخرى لحفر القبور كقدر لهم، فيتحول المكان فجأةً إلى مقبرة، وعلى خلاف النص لشكســبيري فإن حفار القبور في هذا العرض يكون امرأة، والمسحاة تتحول أحياناً إلى قناع ليخفي وجه الممثل وهذا يشــمل جميع الأشياء المستخدمة في العــرض، حيث تتحــول وظائفها إلى وظائف أخرى نتيجة لاســتخدام

الممثل لها... مثلاً بدل الجماجم في مشهد المقبرة تستخدم كرات ملونة، ويستخدمها المخرج عادة بما يناسب قراراته وفكره الإخراجي.

فعندما يتعارك هاملت ولايرتس على قبر أوفيليا فإنهما يتصارعان بالأيـدي، وعندما يفرقونهمـا يضع أحد الممثلين كالوسـاً من الديكور على ظهره ويدور به بينهما، وأعتقد بأن هذا يكفي للتعبير عن العراك.

مشهـد المبـــارزة

فـــي عرض هاملت هذا يتـم التعامل مع المكان وهـو قلعة هاملت التاريخيــة في مدينــة هلسـنيور الدنماركية بحرية كاملة. ففي مشــهد المبــارزة بين هاملــت ولايرتس يتم إنــارة القلعــة بكاملها، وتضرب مدافــع حقيقية، وقد حول المخرج إحدى منــارات القلعة التاريخية إلى فنار للسـفن، وســاعة القلعة عندما دقت العاشــرة ليـلاً أثناء العرض اســتغلها ممثل هاملت وحولها إلى قرع ناقوس في هذه القلعة القديمة، فهو لم ينظر إلى ســاعته وإنما رســم إشــارة الصليب. وبخلاف النص الشكســبيري مرة أخرى فإن المخرج جعل جميع الممثلين يشــتركون في المبارزة بمــن فيهم هاملت ولايرتس، وكان العدو الذي يصارعهم جميعــاً هو الفضاء، أي إن الممثلين لم يتبارزوا فيما بينهم، وإنما كانوا يبارزون الفضاء، فنسمع أصوات السيوف بقوة عندما تضرب الهواء، لدرجة أن الفضاء يتراءى للجمهور جسداً مدمى.

ويســتمر المشــهد طويلاً لأن المخرج أراد من الجمهور أن يتمعن في تأويل مشهد المبارزة هذا. وعندما يسقط هاملت بسبب ضربة سيف مســموم (وضع الملك العمّ القاتل السـم على ســيف لايرتس للتخلص

من هاملت الذي يشــكل خطراً حقيقياً عليه وعلى عرشه) يدخل الشبح بملابــس الفــرو الأبيض حاملاً طبلاً بين يديــه ليضرب عليه بعنف ثم يغطــي الدائــرة الحديدية المعلقة في الفضــاء – رمز الموت – بالفرو ومازالــت قطرات المطر تتســاقط من المقصلة هذه على رأس الشــبح وعلى الطبل الذي مازال يحمله، فتخرج الضربات الخاصة لها دلالتها المفهومة هل هو صوت الماء أم الدم؟ أم صوت الجريمة؟

هاملت يُقبل يد الشــبح – الأب – اعتذاراً، وعندما يموت فإن إيقاع الطبل المتكرر الذي يقوم به الشــبح يســتمر، فيــدور قلقاً حول هاملت الملقى على الأرض، وهوراشيو يغطيه بالفرو الأبيض.

ويظل الشبح يضرب على الطبل بهدوء، وكأننا نسمع همس الروح المتواصــل بين جثة هاملت وشــبح والــده وبينهما والجمهور. الشــبح يحاول أن يخلص يده من مضرب الطبل، لكنه لا يستطيع فيبدأ بصراخ حــاد لدرجة تشــعر فيهــا وكأن القلعة ســتنفجر، فصراخه موقف ضد العنف والشــر، والزيف والفوضى الشكسبيرية المنظمة. يسحب الشبح جثة هاملت وهو مســجى على الفرو الأبيض وهو مســتمر بصراخه، ثم يقبّل هاملت ويســتمر في الضرب بعنــف فيتحول إلى صوت هادر يمتــزج مع الموســيقى الكوراليــة الحزينة والعنيفة. يعــم الظلام، فقط فانــوس واحد يتلألأ ليخبرنا التأويل الأخيــر للمخرج... فإما هي روح هاملت أو روح الشبح التي مازالت لاهبة تلمع في الظلام، وبالرغم من كل هذا فما يتبقى هو الصمت، نعم هو الصمت.

حقاً كان عرضاً مثيراً ينبهر المشــاهد فيــه لدرجة عدم تصديق ما يراه، لأنه يبدو كأحلام كابوســية تتلألأ أمــام البصر والبصيرة، حيث

لم نشـاهد هكذا هاملـت مطلقاً من قبل، ترى العـرض وأنت محبوس الأنفاس لتكتشف بأنك تلهث من فعل هذا العنف.

هاملـــت Birmingham في فرقـة برمنجهـام الإنجليزيـة

الفصل الأول

كان هاملت الإنجليزي هذا من إخراج بل ألكسـندر وتقديم مسـرح برمنجهام الذي اعتمد المدرسـة الإنجليزية فـي الأداء وكذلك التوزيع الهارموني الدقيق لحركة الممثلين على خشبة

المسـرح. فأوفيليا السـوداء بملابسـها البيضاء هـي تأكيد لتمزقها وقلقها بين حبها لهاملت وقذارات البشـر الذيـن يحيطونها في المملكة المليئة بالمؤامرات، ذلك السجن الكبير الذي لا تطيقه ولا تفهم وجوده، ولكـن المهم هو أن المخرج اسـتخدم الأبواب والنوافذ والقبب الحقيقية لقلعة هلسـنيور – هاملت التاريخية بحيـث يدخل الممثلون ويخرجون من أبوابها الحقيقية، مما يساعد الجمهور على مشاهدة انحناءات القلعة وتلك الزوايا التي بنيت في القرون الوسـطى، ورؤية أبواب الممرات المظلمة، وتنعكس أحياناً ظلال الممثلين على جدران القلعة مما يعطي إيحاء بكابوسـية المـكان والزمان، وبالرغم من كل هـذا يبقى عرضاً كلاسيكياً تقليدياً.

وعندمـا نتمعـن جيداً فـي قرارات المخـرج الإخراجيـة وحركة الممثلين الدائمة في مسرح خال إلا من كرسي صغير.

ففي المشـهد الأول اسـتخدم المخرج أبواب القلعة أيضاً واعتبرها

جـزءاً مـن ديكور العرض، فالجنود بملابس حمر، والشـبح ملابسـه بيض. وبضربة موسـيقية تعلن مجيء الشـبح فيخـرج من أحد أبواب القلعة ويغيب في باب آخر، هكذا بحرية وحركة انسـيابية بين جدران وأسرار جدران القلعة ساعدت على فهم الكثير من الدلالات في عرض يعتمد على الممثل والحوار المتقن الإلقاء على طريقة الأداء الإنجليزي. وتتكرر الضربة الموسيقية التي تعلن ظهور الشبح مرة أخرى، فيخرج لنا من زاوية أخرى وكأنه يخرج من قلب ظلام القلعة الشكسبيرية.

وتسـتخدم الموسـيقى العنيفـة التـي تعلن مجـيء الملـك والملكة باعتبارهما بطلَيْ هذه المأسـاة، وهي موسيقى خاصة تعبر عن دواخل الشـخصية والحـدث. ويمكن ملاحظة أن جميع ملابـس الممثلين فيها شـيء مـن اللون الأحمـر، الذي يدلل علـى الجريمة التـي حدثت في الماضـي عندما قتل الملـك هاملت الأب، ولكن رداء هاملت الأسـود وصليبه الكبير على صدره يوحيان بملابس الرهبان، أهي رهبنة حتى يجد تفسـيراً للالتباسـات والأسـئلة التي تضج في رأسـه، أم هي فقط الضياع الهاملتي في الحزن الأسود الذي يلامس شغاف القلب؟

وبالرغـم مـن أن العرض يوحـي بأنه يلتـزم التعليمـات والنص الشكسبيري، إلا أن هنالك الكثير من التفسيرات المعاصرة للنص عبّر عنهـا الإخراج من خـلال أداء الممثلين وحركتهـم. فمثلاً عندما يخبر هوراشـيو وجنود الحراسة هاملت برؤيتهم للشبح لم يندهش أو ينفعل، بـل تعامل مع الأمر بهدوء وعدم تصديق. وهذا يختلف عن الكثير من العروض المسـرحية الأخرى أو تلك الأفـلام التي كان الممثل يتعامل فيها بانفعال لا يمكن تصديقه، وكأنه كان يعلم بالأمر أو ينتظره.

في هذا العرض كانت أوفيليا ممثلة سوداء على عكس أخيها لايرتس وهاملــت. وبهذا خلق المخرج شــيئين مهمين: هما تجاوز المواصفات الخارجية للممثل الذي يفرض دائماً أن يكون أبيض، والنقطة الأخرى هي شــمولية الفكرة والمأســاة، أي التدليل على أن مأســاة هاملت من الممكن أن تكون مأساة زنجية أيضاً. وقد تميز العرض ببساطته الغنية ومنطقيتــه، فعندما يتحدث الشــبح في ظهوره الثانــي مع هاملت حول مقتله فإنهما يجلســان سوية على كرسيين ويتحدثان بودّ، والشبح يعبر عن آلامه ومأســاته بصوته الحاد والمتعــب وانفعاليته وحركته العنيفة والمتشــنجة. وهاملت كان قد التزم هــدوءه الغريب الذي يريد أن يفهم كل شــيء حوله ولا يحــاول أن يصدقه من الوهلــة الأولى. وبهذا فإن المخرج أعطى واقعية وهدوءاً في عدم التشــنج والخوف من الشــبح، علــى عكس ما جاء في النص، وبالتالي فإنه جعلنا نفكر بأن هذا الأمر ممكن أن يحدث في وقتنا المعاصر.

عندما يمثل هاملت الجنون فإنه يلبس ملابس التصوف الإســلامي وهــو يحمل خرجاً مليئــاً بالحجارة، والممثل في هــذا العرض يختلف عن الذين ســبقوه، بأنه يتميز بالمرح والسخرية المرة. فنشعر بتغريب الشــخصية عندما يعتمــد الممثل على المبدأ التالــي: إن هاملت الممثل والشخصية يمثلان هاملت المجنون، فيصبح كل شيء مزدوجاً. والشبح نفسه يمثل كبير الممثلين في الفرقة المسرحية التي تزور القصر. وبهذا فــإن المخرج يكرر التأكيد مرة أخرى علــى عصرنة الأحداث، وبهذا يفقد الشبح تلك الهالة التي تعطى له دائماً، ولكن الفرقة المسرحية التي مثلت المقتلة كانت تلتزم الجدية الكلاســيكية في المفهوم الشكســبيري، وكان المفروض أن يكون الممثلون أكثر حيوية ومرحاً وتهريجاً.

كان الفضـــاء فــي هذا العــرض خالياً إلا من الكراســـي التي تتغير حســـب المشـــهد، لكن المخرج اعتمد على الإنارة كنســق معبر ومهم، ســواء في الجانب التعبيري أو في الإيحــاء والتدليل على المكان. فمن خلال الإنارة التي تنعكس على فضاء المســرح يتحدد المكان باختلاف ميزاته، سواء كان ساحة أو قصراً أو شارعاً أو ساحل بحر أو مقبرة، وذلك من خلال الأشــكال التي تخلقهــا الإنارة في مكان العرض، فهي التي تحدد المكان.

إن هذا العرض اعتمد كثيراً على قدرات الممثل وحركته المتنوعة والغنية وعلــى إيقاع أداء الممثل وإلقائه المتميــز، فممثل هاملت يلقي مونولوجه المشهور:

أكائن أنا

أم غير كائن

تلك هي المسألة.

يلقيــه أمام أوفيليا أثناء ارتباكها واختبــاء والدها بولونيوس والملك والملكة خلف الســتار لكي يعرفوا حقيقة هاملت ومدى علاقته بأوفيليا، وســبب جنونه الذي افترضـــه بولونيوس وحاول إثبات أن حب هاملت لابنته أوفيليا هو السبب في جنونه.

فمزج المخرج بين مونولوج هاملت (أكائن أنا) وحواره مع أوفيليا، فبــدا الأمر وكأن قلقه الوجودي ممزوج مع قلقه إزاء حبيبته وحبه لها. وبهذا فإن المخرج دفعنا إلى التفكير بأن هذا المزج يشكل حلاً إخراجياً متفرداً.

خلق المخرج جواً غريباً من خلال تسليطه الإنارة على قباب القلعة وفناراتها الأربعة الضخمة، وخاصة عندما تشـكلت الكثير من الزوايا المظلمة، فأصبح هذا هو المكان المناسب لأحداث هذه المأساة الهاملتية.

وعندمـا يعلّـم هاملت ممثلي الفرقة المسـرحية التي سـتمثل مقتل غونزاليس، فإن المخرج سلط العديد من الإنارة المتحركة التي شملت فضـاء العـرض والباحة الوسـطى للقلعة التي يجلس فيهـا الجمهور، تصاحبها الموسيقى الخاصة مما يوحي بالاحتفالية المسرحية.

كما قلت سـابقاً بأن ممثل الشـبح أدى دور كبير الممثلين في الفرقة المسـرحية أيضاً، وكان هذا ضرورياً لأنـه مثل دور الملك الذي يقتل بالسم، وهذا تشابه كبير مع ما حدث له (الشبح – الملك).

ويعتبـر هـذا غنى مزدوجاً لتأويل الشـخصية وفعلهـا وتداخل في الأدوار يعطي إمكانية لتأويل غنى لميثولوجيا الذاكرة الجسدية.

وبما أن المسرح كان خالياً من أشياء مسرحية عديدة اعتمد الإخراج علـى الإنارة وانبعاث الدخـان الذي أعطى طابعاً أسـطورياً وملحمياً للأحداث، وكأنه حلم أو كابوس يعرض أمام المشاهدين.

إن هاملت اسـتخدم جنونه كحرية له ليفعل ما يشـاء ويسـخر ممن يشـاء، من عمـه الملك وأمه الملكة والحاشـية وجميع من في القصر، حتى إنه كان يركض بشـكل سـاخر في أرجاء السـاحة خارج خشـبة المسرح وكأنه حصان مطارد.

كان جنون أوفيليا السـوداء من أجمل المشـاهد. فبحركتها المتوترة

والمتقطعــة وكذلك حواراتها الهامســة والمتــرددة أو الصارخة بلوعة خاصـــة في أغانيهـــا، فبكل هذا التنــوع أو حتى بأزمتها النفســية بدت لنــا كأنهــا طفلة غير قادرة على فعل شـــيء، حتى إنهــا تضرب الملك بقبضتهــا كمــا يضرب الطفل ذلك الذي أســاء لـــه أو حرمه من لعبته، وبهذا فإنها أوحت باتهامها للملك كونه سبب موت والدها.

إن ملابســـها المبطنة بالأحمر من داخلها تدلل على الجرح العميق في روحها وعن مأســـاتها وهي الطفلة البريئة من كل هذا الدنس. لهذا كانـــت عنيفة ومتمردة أيضـــاً. طفلة كبيرة لكنها غير قادرة على فهم ما يجري. ومع هذا فإنها تعرف سبب المأساة الذي هو الملك، ولذلك فإنها تعاملت معه بعنف واحتقار وخشونة.

وكمـــا أعطت الإنارة تأثيرها عند اســـتخدامها علـــى القلعة وخلقت ظلالاً، إضافة إلى أنهـــا كانت أحياناً تعكس ظلال الممثلين المتضخمة على نوافذ هذه القلعة العتيدة التي بنيت في القرون الوسطى.

في أحد المشـــاهد يقرأ هوراشيو رســـالة هاملت على الجمهور تلك الرســـالة التي أرســـلها لـــه بعد أن كشـــف مؤامرة الملـــك لقتله من قبل ملاحي السفينة عندما أبعده إلى إنجلترا، يقرؤها عليهم بطريقة وكأنهم شهود هذه المأساة.

ومن الأشياء التي خلقت التغريب والسخرية السوداء والبارادوكس هـــو أن ممثل حفار القبور حوّل عظام الموتى إلى عصى ليضرب بها علـــى الطبل، أو أنه يهـــرش ظهره وهو يغني بعظـــم الذراع، هل هي ســـخرية من الموت، أم من حياة الإنسـان؟ عموماً فقد شـــاهد الجمهور حفار القبور ســـابقاً كيف كان يسخر من الموت وكأنه جزء من المقبرة

أو واحد من الموتى، لكنه يمتلك حيويته وسخريته التي كان يتميز بهما كممثل بارع.

ويبقى هذا العرض بالرغم من كل هذا عرضاً تقليدياً متقناً من كل الجوانب الفنية وبالمواصفات الواقعية الكلاسيكية الإنجليزية في استخدامها لإبداع الممثل ونطقه للحوار بوضوحه التراجيدي، وكذلك في استخدام الأنساق الفنية الأخرى.

ومن الملاحظ أيضاً في هذا العرض ذلك التوزيع الهارموني المتقن لحركة الممثلين، لدرجة يتحول فيها وقوفهم على خشبة المسرح تقليدياً. ومن جانب آخر أثبت عرض هاملت لفرقة برمنجهام بأن الإنارة إذا استخدمت بشكل جيد يمكن أن تعوض عن أشياء الديكور أو مكان العرض الذي كان عارياً وخلفيته هي جدران القلعة، وبهذا فإنه اختلف عن ديكور هاملت في العرض الليتواني الذي استخدمت فيه الكواليس والخلفية الديكورية وغيرها.

الطاووس الزنيم (هاملت في المسرح الصغير)

والتجربة الأخرى والمثيرة هي تقديم مسرحية هاملت ضمن (مهرجان هاملت الصيفي) في قلعة هلسنيور أيضاً (قلعة هاملت) من قبل فرقة مسرحية دنماركية صغيرة جوالة (المسرح الصغير) مكونة من ممثلين وعازفين أحدهما على البيانو والآخر على الجلو، حيث أعادت حكاية هاملت بصياغة حرة من أجل تقديمها إلى الكبار والأطفال. ويمكن أن نلاحظ هذا منذ البداية، حيث يبدأ العرض بكلمة هاملت التي عادة يلقيها في نهاية المسرحية وهو يموت وأعني (ما

تبقــى هــو الصمت)، إلا أن ممثل هاملت في هذا العرض يســتيقظ من موته ليضحك مع زملائه الآخرين – الممثلين والعازفين – ثم يبدؤون بسرد حكاية الأمير الدنماركي السعيد هاملت بدون أوفيليا، حيث يمثلها أحــد هــؤلاء الأربعة، وكذلــك فإنهما يمثلان مختلف الشــخصيات في المسرحية مما يخلق هذا حالة من التغريب والغروتسك، ويحاولان أن يمنحا الديكور والإكسسوار المستخدم إمكانية المشاركة الحيوية الفعالة فــي العرض، فمثلاً تتحول آلة الجلو إلى تابوت لأوفيليا بعد أن توضع عليه قطعة قماش ويحملونه ويسيرون بطقوسية الموتى.

وقد كان العرض معتمداً على الاختزال بكل شــيء، سواء كان في الديكــور أو في الفكر الإخراجي، لكن هذا الاختزال هو متعدد التأويل لأي فكــرة أو فعل أو حركة، وهــذا ما دفع الجمهور للحضور المكثف بالرغم من الجو المطري العاصف.

إن فضاء مثل هذا العرض ودون ديكور أو حاجات أخرى مكدســة على المســرح، يدفــع الممثل لأن يســتخدم طاقاته الجســدية والفكرية والإبداعية إلى أقصى حدودها.

وممــا أعطــى قيمة أكبــر لإغناء الفعــل والممثل هــو أن المخرج اســتخدم الرؤيا الإخراجية المفتوحة على جميع الاتجاهات المسرحية، ســواء في الإخراج أو التمثيل، فمثلاً استخدامه لطريقة ستانسلافسكي الواقعية من خلال خلق حياة الدور وروح الشخصية، وكذلك استخدامه التغريــب البريختي الملحمي الذي يفرض ســرد الحكاية وروايتها في إحدى القاعات القديمة في قلعة هاملت التاريخية بأعمدتها السود.

وكان شــيئاً مثيراً أن يقدم الممثلون هاملت من دون ديكور حقيقي،

وإنما أُختزل على مصطبة عليها جمجمة وبعض الكراسي في زاوية القاعة مغطاة بقماش أسود ثقيل يوحي بذلك العصر، وسيفين نابتين على رأس أحدهما رسالة مختومة، ومنذ البداية كان عازف (الجلو) يعبر عن روح العصر ومأساة هاملت بموسيقاه الغنية بالإيقاع الطقوسي.

وبما أن العرض يوحي بأن فرقة دنماركية جوالة تتكون من ممثلين تحاول أن تقدم مأساة هاملت من خلال إعداد النص الشكسبيري كله واختصاره بثلاثة فصول، وكان الفصل الأول تحت عنوان حلمي (ما يشبه الثلج)..

ومن خلال إعداد النص، فإن ممثل هوراشيو هو الذي يحكي المأساة التي تحولت في هذا العرض إلى غروتسك أي اعتماد مبدأ السخرية أو التخفيف من البعد التراجيدي. ومن خلال جو العرض والفكرة الإخراجية والقرارات الإبداعية للممثل يوحي لنا الممثلان اللذان يؤديان دور هاملت وهوراشيو بأنهما يقومان بتمثيل جميع الشخصيات الأخرى بمن فيها أوفيليا. إنهما يحاولان تقديم حكاية الأمير الدنماركي السعيد هاملت كما يعلن ذلك هوراشيو للجمهور.

وبما أن هوراشيو هو الذي يمثل دور راوي الحكاية الساخرة هذه. فهو يرويها وكأنه ينفذ وصية هاملت قبل أن يموت، كما جاء في النص الشكسبيري:

«إني أموت يا هوراشيو

والسم الزعّاف يعلو على النَفَس مني بصياحه

فلن أعيش لأسمع الأنباء من إنجلترا

غير أني أتنبأ أن خلافة العرش ستستقر

على فراتنبراس، وأنا أهبه صوتي المحتضر،

فارو له عمّا جرى، عن الكبيرة والصغيرة،

ليعرف دوافعي، وما تبقى هو الصمت (يموت)».

يروي هوراشيوا مأســـاة هاملت وكأنه الناجي الوحيد من المجزرة الهاملتيـــة. ولهذا فإنه يحكي الحكاية من نهاية النص الشكســـبيري أثناء موت هاملت، كما ذكرنا ســـابقاً. فممثل هذه الحكاية في العرض يكرر آخـــر جملـــة وهو يحادث الجمجمـــة التي نراها من البدايـــة. وبهذا فإنه يعرض علينا مباشرة الإحساس بالتراجيديا والموت في آن واحد.

وعلى طريقة التغريب البريختي فإن ممثل هاملت يمثل شـــخصيته من خارجها، أي إنه يضع مســـافة بينه وبين الدور. فعندما يلفظ الممثل جملة هاملت كما في النص الشكسبيري

وهـــي (وما تبقى هو الصمت) يصمـــت فترة ليركز انتباه الجمهور ثم يبدأ الممثلان بالضحك واللعب فيما بينهما بســـخرية مقصودة. وبهذا يوحي لنا منذ البداية بأســـلوب العرض ككل وأســـلوب التمثيل والفكرة الإخراجية، إذاً هي حكاية جديدة معدة عن شكسبير.

فهذه الحكاية تفترض بأن هنالك ممثليين دنماركيين جوالين يمثلان المأســـاة أو المهزلة وجميع شـــخصياتها. وكل شيء موجود في فضاء التمثيل هـــو قابل للتحول، فالمصطبة تســـتخدم لأغراض مختلفة. ففي حركـــة مـــن الممثل تتحـــول إلى تابوت يركـــع أمامه هاملـــت بنظارته السوداء لتزيد من حزنه بعد موت والده.

يسير الممثلان بحركة جنائزية تصاحبهما موسيقى الجلو والطبل التي تدلل على تشييع والد هاملت الملك المقتول، وأثناء هذا يخبر هوراشيو هاملت بمشاهدته لشبح والده أثناء الحراسة الليلية، وبعد هذا يستمر هوراشيو بسرد الحكاية.

وهوراشيو في ذات الوقت يمثل الملك الجديد – القاتل كلوديوس بعد أن قتل الملك. نرى هاملت في احتفال الملك الجديد بتسليم العرش كطفل بملابسه المعاصرة وقميصه المفتوح وهو يتمازح ويسخر.

مشهد الشبح

ويستمر هوراشيو الراوي يقص على الجمهور ما حدث في ليلة ظهور الشبح أثناء الحراسة، ومن ثم يمثل دور أوفيليا ليرقص في حفلة القصر وأثناء الرقص يسلمها هاملت رسالته. والشيء المهم هنا هو أن ممثل أوفيليا احتفظ بسماته الرجولية، أي إنه ممثل رجل يمثل هوراشيو ويمثل أوفيليا في ذات الوقت.

ينتظر كل من هوراشيو وهاملت ظهور الشبح على سطح القصر مرة أخرى. وفي لحظة ظهوره يضع أحد الموسيقيين الجمجمة على رأس آلة الجلو ويظل واقفاً دون حركة، والموسيقي الآخر يستمر بالعزف. هوراشيو يتكلم بصوت الشبح، أما هاملت وعندما يبدأ الحديث مع الشبح، فإنه يتحدث مع آلة الجلو وليس مع هوراشيو (الشبح) الذي يستمر بسرد حكاية مقتله كملك أثناء نومه في حديقة القصر من قبل أخيه.

بعد أن يختفي الشبح يدعو هاملت هوراشيو أن يقسم بعدم إخبار أحد حول الشبح. وهوراشيو يعلن نهاية الفصل الأول.

الممثلان يهيئان المشـــهد وهما يضحكان مع الجمهور ويمازحانه. وهــذا يخلــق بالتأكيـد علاقــة حميمية بينهمـــا وهي ضرورية لكســر الإحســـاس التراجيدي الكلاسـيكي القاتم والجو المتعالي أثناء مشاهدة هاملت الشكسبيري.

هوراشـــيو يعطي إشـــارة للموســـيقيين فيبدأ العرض، هاملت يمثل بولونيوس وهوراشـــيو يمثل لايرتس وفي ذات الوقت دور أوفيليا مما يخلق هـــذا نوعاً من الغرابـــة، حيث يوحي لنا بالغروتســك والتغريب البريختي.

وممـــا يزيـــد الغرابة أيضاً لدى المشـــاهد ويجعله يفكـــر ويتأمل هو أن المخـــرج يجعل الأشـــياء المســـتخدمة تعبر عن دواخـــل الممثل أو الشـــخصية. فعلى أحد الكراســـي المغطى بالقماش الأســـود نرى قطعة قمـــاش من القطيفة الحمـــراء على أحد جوانب الكرســـي يوحي وكأنه كتف إنســـان. وعلى الجانب الآخر توضع كأس وفوق الكرسي يعلقان الجمجمـــة فيوحي هذا وكأنه الملك كلوديوس المدمن ينظر إلى كأســـه. وبهذا فإنهما يختزلان الكثير من صفات ومميزات الشـــخصية بأشـــياء وأدوات قليلة.

كانت الموسيقى طوال العرض تصاحب الحوار والصمت وضجيج الممثلين، إنهـــا تتدخل بالحدث بضربات خفيفـــة معبرة وعزف عنيف أحياناً.

إن إعداد النص الشكســـبيري لنص وعـــرض معاصر فرض على

المعد التناوب بين التمثيل والسرد، أي إن الممثلين يؤديان النص بتقنية شكسبيرية، ولكن في بعض المشاهد والفصول يحولان النص إلى قصة وحكاية.

وقد فرض العرض التزام الشرطية، فمثلاً عندما تصل فرقة الممثلين إلى القصر لتمثيل موت غونزاليس كما اقترحه هاملت يدخل العازفان إلى فضاء العرض وهما يهرجان ويعزفان ومع الممثلين الرئيسيين يخلقان ضجيجاً يوحي لنا بفرقة الممثلين.

إن مونتاج النص الشكسبيري وإعداده كان صعباً بالتأكيد، لأنه فرض على المعد والممثلين اختزال النص وفي ذات الوقت المحافظة على جوهره الشكسبيري. وهذا يفرض ما نسميه استخدام الأسلبة التعبيرية المعاصرة للنص، لأن إعداد النص المكتوب والأسلبة والمونتاج يحدد رؤيا النص الإخراجية. وتفرض هذه الأسلبة على طريقة عمل الممثل ذاته. فهذان الممثلان كانا يمتلكان قدرة رائعة وإمكانيات غنية في تمثيل الشخصيات العديدة والمختلفة دون افتعال ودون حاجيات وإكسسوارت مبالغ فيها.

وقد استخدمت الأسلبة سيميولوجياً في بعض المشاهد بحيث تتحول أوفيليا إلى قطعة قماش يضعه الراوي على المصطبة، وهذا يفرض الاعتماد والإيحاء بالإشارات والإيماءة، وبهذه الطريقة كان يتم التعبير عن جوهر العرض عموماً. وأيضاً فإن العازفين يضعان أقنعة ليتحولا إلى ممثلين في فرقة التمثيل الزائرة للقصر، أو أن أحد الممثلين يحول جمهور العرض إلى جمهور للفرقة، مما يجعله وكأنه في داخل الحدث. ومن هنا تأتي أهمية الرؤيا الإخراجية الواضحة.

ومن أجل تحقيق مشـــهد قتل غونزاليس من قبل الفرقة المســرحية يروية الممثل الراوي ويقسمه إلى ثلاثة مشاهد:

1 – مشهد غونزاليس القاتل.

2 – وصف الحب بين الملك والملكة.

3 – ممثل الملك.

أحــد العازفيــن يمثــل الملك النائم والــد هاملت وهو يعـزف عزفاً كالشــخير. العــازف الآخر ممثل الملك العم القاتل يضع الســم في أذن الملــك وبهياج يحاول الهروب، لكن هوراشــيو يضـــع المصطبة على ظهــره ويدور على نفســه ليســد الطريق أمــام الملك، ممــا يمنعه من الخروج، وبهذا فإن المخرج حول المصطبة (الشــيء) إلى باب سجن أمام الملك، وقد أصبحت مثل هذه الدلالة واضحة في هذا العرض.

وكذلك أصبح للغروتســك والتغريــب أهمية خاصة من خلال كون الممثل يروي حكاية هاملت الشكسبيرية المعروفة للجمهور مرة أخرى ولكن بتغريب من الممثلين أنفســهم، وذلك من خلال تمثيل الحكاية من الخــارج، أي إن الممثــل لا يندمج في الشــخصية وإنما يروي ويقص ويمثلها وهو خارجها.

مشهـد الملكـــة وجثة بولونيوس

ومــن أجل التعبيــر عن اختبــاء بولونيوس في غرفــة الملكة أثناء حديثها مع هاملت ولومها له، وكذلك مكاشــفته بخطورة ما وصل إليه، وخاصة بعد انهيار الملك العم الذي كان يشــاهد فعلته هو اثناء عرض

تمثيليــة مقتل غونزاليس، فرض المخــرج أن يقف أحد العازفين خلف المصطبــة التي عليها القماشــة الحمراء التي يرمز فيها إلى شــخصية بولونيــوس. وعندمــا يعطس العازف فإن هاملت يعتقـد بأن الملك هو الذي يختبئ فيضرب بســيفه قطعة القماش ليســقط العازف دلالة موت بولونيوس.

هاملت عندما يمســك القماش يتعرف إلى جثة بولونيوس، فيسحب القماش ويخرج بالجثة، وهذا يدلل من جديد على كيفية استخدام الأشياء والحاجيات ودلالاتها الســيميولوجية. وعندما يقارن هاملت أمام الملكة بين صورة والده الملك القتيل وصورة عمه القاتل، والذي تزوجته بعد أقل من شــهر بعـد مقتل زوجها الملك، فإن الممثل لا يســتخدم صوراً حقيقية وإنما يستخدم يديه كصور فوتوغرافية.

أحيانــاً يغرق العرض بالتفصيــلات الحكائية أو الروائية التي ليس لهــا ضرورة، وهذا يشــكل خطورة على عرض مثــل هذا يعتمد على البعد الرمزي والسيميولوجي في التعبير الإبداعي.

اغتيال هاملــت

أثناء ســفر الســفينة التي تقل هاملت منفياً إلى إنجلترا يتم المشــهد كالتالي:

المصطبــة يحملها الممثل وهي مائلة، العازفان يســتخدمان عزف آلــة الجلو للتعبير عن هدير البحر والرياح والطيور وغيرها، والجميع واقــف بحركــة ميلان حتى أشــياء الســفينة تتمايل مع حركــة الموج، وصــوت الخشــب واضح من خــلال التعبير عنه موســيقياً، وعند هذا

السـفر ينتهي الفصل الثاني، وقبل أن يبـدأ الفصل الثالث يدعو الممثل هوراشيو الجمهور لأخذ استراحة للتمطي وتحريك أجسادهم.

الفصـــل الثالــث

يبـدأ الفصل وهوراشـيو يروي ذلـك الذي حدث في السـفينة، أي إن هاملت كشـف المؤامرة الملكية ضده، وكذلك الرسـالة التي بحوزة المرافقين التي ترجو ملك إنجلترا قتل هاملت، فيغيّر هاملت مضمونها بحيث تـؤدي إلى قتل حامليها عندما يصلان وهمـا المرافقان، وهكذا عاد هاملت إلى الدنمارك.

كان جنون أوفيليا تعبيراً سـيميولوجياً وإيحائياً عندما مسـك ممثل هاملت قطعة قماش تعبر عن أوفيليا ويتم مشـهدها وحوارها الجنوني، والعازفان يركعان ويعزفان وهما على الأرض.

هوراشـيو يمثـل دور لايرتس فيلتقـي بأخته أوفيليـا، ويفاجأ بأنها مجنونة وحزينة ويلقي حوارها بدلاً عنها.

هوراشـيو يتسلم رسـالة من هاملت يخبره فيها بأنه كشف مؤامرة الملك أثناء السفر، وهو يعود الآن إلى الدنمارك، ويتم قراءة المسرحية بأسـلوب المونتـاج السـينمائي، يقرأ الرسـالة ويدخـل هاملت فضاء العرض ليكمل قراءتها ثم يعود هوراشيو إلى القراءة وهكذا.

اسـتخدم المخرج تكنيكاً خاصاً عندما جعـل العازفين يأخذان دور الراوي، يعلقان على المشـهد أو يلقيـان بعضاً من حوارات هاملت أو هوراشيو. وكان هناك استخدام تعبيري مبدع للموسيقى.

يمثــل هاملت دور الملك عندما يلتقي بأوفيليا. العازفان يعبران عن عربــة الخيل ورجوع هاملت بها وهو مازال يقص على هوراشــيو ما الــذي حدث في الســفينة والمؤامرة التي حاكها عمّــه الملك كلوديوس لقتله.

وللتعبيــر عن جنــازة ودفن أوفيليا يعمد المخــرج إلى وضع قطعة قمــاش حمــراء على آلة العــزف «الجلو» ويُحمل علــى الأكتاف وهم يســيرون بالجنازة، ثم توضع قطعــة القماش – أوفيليا – على الأرض بشكل يوحي بالجثة والقبر في آن واحد. وهاملت ولايرتس يتصارعان فيما بينهما وهما يدوران حول قطعة القماش (حول أوفيليا – القبر).

والممثــل الــذي كان يمثــل لايرتــس يمثــل الآن دور الملكة الأم، وهي تموت بالســم الذي وضعه الملك من أجل هاملت في كأســه أثناء مبارزته مع لا يرتس. لكن الملكة تشــربه خطأً. وأنا أعتقد بأنها كانت تود الانتحار لتعاقب نفسها، إذ لا يمكن إلا تشعر بالذنب تلك التي قامت بنكــران زوجها الحقيقي الملك هاملت بعد أن قُتل، وهي تعلم الآن بأن الملك زوجها الحالي يحاول قتل ابنها وهي لا تستطيع فعل شيء ما.

الممثــل يحمل قطعة القماش الأحمر ويفرشــها على الأرض، إنها الملكة بعد أن سُــممت. ويعود ليمثل دور لايرتس بعد أن يوحي لنا بأن هاملت ضربه بســيفه المســموم بالرغم من عدم وجود مبارزة مباشرة بينهما. فيمســك قطعــة القماش الحمــراء ويضعها علــى الأرض. إنه لايرتــس الذي يعتــرف الآن لهاملت حول مؤامرة الملك وحول ســيفه المســموم. ويمثــل الآن دور الملك حاملاً قماشــاً أحمــر، يقتله هاملت فيضع الممثل قطعة القماش على الأرض، إنها جثة الملك وهكذا.

إذاً أمامنا فضاء مسرحي فيه ثلاث قطع حمر من القماش وسيف وكأس السم... وهوراشيو يعطي لهاملت قطعة القماش الحمراء أثناء إلقائه حواره الأخير. يحملها ويسقط على الأرض وينتهي العرض بالهدوء التام – فترة صمت – وفي النهاية هوراشيو يخاطب الجمهور بشكل مباشر:

(هذه حكاية أمير الدنمارك، صديقي هاملت، حياته وموته، وأنا هوراشيو صديقه مازلت حياً).

وكأن حواره هذا هو إقرار مباشر، ووثيقة إدانة لنا يقدمها أمام محكمة بطلها هو الجمهور الذين هم قضاة في ذات الوقت. وينتهي العرض بعزف حزين للتعبير عن هذه المأساة.

إن هذا العرض أثار الكثير من الإعجاب، حيث كتبت الكثير من الصحف الرئيسية في كوبنهاجن عن الممثلين فأشادت جريدة «يولاند بوستن» بالممثل الدنماركي Jen Albinus كونه أدى هاملت بطاقة جسدية وروحية فائقة، مما فرض سيطرته على الجمهور الجالس في باحة القلعة التاريخية، فكل إشارة وحركة وخلجة كانت مؤثرة وواضحة المعنى.

وكذلك منحت الممثلة كرستن أولسن حيوية وشفافية لشخصية الملكة جلترود، أما ممثلة أوفيليا فأكدت موهبتها المتفوقة.

إضافة إلى هذا فهنالك عرضان آخران لهاملت أحدهما عُرض على طريقة الرقص الحديث للمخرج والكيوغراف النمساوي Brandstrup kim وفرقة Dance Company Art. وكما أشارت الصحافة بأن

الدنمارك اكتشفت من خلال عرض هاملت مدرباً ومخرجاً جديداً، حيث إن المخرج كان قد درس السينما في جامعة كوبنهاجن ومن ثم الرقص في لندن.

وانعكس التكنيك السينمائي في تصميم عالم العرض وكذلك في التأويل البصري، وتجلى ذلك في الحركة والرقص والصورة المعبرة الدقيقة عن هذه التراجيديا الشكسبيرية، لذلك فإن النقاد أجمعوا على أن العرض كان متفرداً وغير مكرور كشكل مسرحي مبني على الجسد والفضاء والضوء واللون.

لقد أسس المخرج الأحداث بحيث يؤكد فيها أن يلعب شبح الملك المقتول الدور الأساسي كمحرك للتراجيديا منذ البداية وحتى النهاية، بحيث يكون دائماً وسطها يرعب المصائر الدنيئة المضطربة. وهذا يعني بأن الميثولوجيا الأسرية هي التي حددت بل خلقت مسار أسس البناء التراجيدي للعرض، بحيث شملت قسوة وضرر التركة الأبوية كل شيء حتى جعلت من أوفيليا ضحية بريئة. إن العرض ركز على الجوهر الشكسبيري في مأساة هاملت حتى بدا وكأنه استغاثة هائلة يمكن سماع صداها في زمن آت.

أما العرض الآخر لهاملت فقدم في حديقة القصر الملكي التاريخي روسنبرج من قبل الفرقة الإنجليزية TNT للمخرج بول ستنينك الذي أخرج الكثير من مسرحيات شكسبير مثل ماكبث، حلم ليلة صيف وغيرهما.

وقد جاء في بروشور المسرحية بأن (عرضنا لهاملت يعارض الفكرة التقليدية المعروفة مع محاولة البرهنة أيضاً على أن مسار هذه

الأحداث بهذا الشكل كان نتيجة للفوضى في عقل الأمير الدنماركي).

ويمكـن القول بأن تأويـل المخرج لهاملت يؤكد مـا نفكر به حول الفوضى المنظمة، حيث إن الفوضى الفكرية والقلق في اتخاذ القرارات يعتبران أيضاً جزءاً من هذه الفوضى المنظمة التي تتحول إلى العنف.

* * *

بصريات الباب الثالث

رؤى شعرية ç بصرية عن أبطال شكسبير

المسرح القادم من الشرق يقلق أوروبا

وكما في الأحلام الكابوسية أو في لحظة زمنية غير متوقعة يكون للتطهير والصحو المفاجئ بعد كابوس البطل وانغماره في الفوضى المنظمة ضرورته، ولا بد أن يأتي منقذ لوضع حد للخراب وإنقاذ العالم من عنف وقسوة وجنون ماكبث، أو ريتشارد الثالث، أو شرّانية ياجو، أو من نكران الأبناء، وحلم لير الملك الهرم بأبدية السلطة وجعلها تنتقل بين الأبناء كالكرة، أو من قسوة تقاليد الأسلاف والعوائل كما في روميو وجولييت، أو إنقاذنا من ظلم الأخ الذي قتل أخاه كما في هاملت. إذاً لا بد من تحقيق العدالة حتى وإن كان على خشبة المسرح فهو العالم الأكثر حقيقية وعدالة من الواقع. هذا هو المفهوم الشكسبيري للعدالة.

لذا فإن طغاة عصرنا يرفضون شكسبير جهاراً، لأنهم يخافونه

أولاً، وثانيــاً لأنــه العقل القادر على كشــف خططهم الســرية والمعلنة فــي العنف والتدمير والتخريب للذات والمجتمع على مختلف الأزمنة، ولكنهم يحبذونه ويشيدون بعبقريته سراً عندما ينفردون مع أنفسهم.

وبعضهم لا يســتغني عنه فيعتبر مســرحياته قاموســاً للتعرف إلى أســاليب التعذيب النفســي والمؤامرات وأساليب التخلص من الأعداء، والتنكيل بهم، ومثل هؤلاء لا يندهشــون من حجم العنف في التراجيديا الشكسبيرية، لأن ما يجري في ممالكهم وجمهورياتهم أكثر عنفاً وقسوةً من مثل هذا العنف التراجيدي الشكسبيري، لكنهم مع هذا يتعلمون منه، لأنه أيضاً يشــفي غليلهم في شــيئين مهمين في حياتهم وهما: القســوة والعنف أولاً، وثانياً هو: المازوخية في حياة طغاة عصرنا.

وقد حقق عرض لير الآسيوي الكثير من الكشف عن وسائل التعبير عن هذا العنف والفوضى المنظمة.

الملك لير... العنف والفوضى المنظمة (خراب الوجود)

قبل الحديث عن العرض الآســيوي للملك (لير) سأقوم بتحليل نص هذه المســرحية الشكســبيرية المهمة التي عالج فيها مشــكلة الإنســان الأبدية وعنفه وفوضاه المنظمة من خلال مفهومه الخاص.

منذ بداية أحداث مســرحية الملك لير في الفصل الأول وبالذات في المشهد الأول عندما يقول:

كَنْــت: كنت أظن أن الملــك يفضل دوق ألبني على كورنوول. نعلم بــأن هناك تفضيلاً للملــك، وأن هنالك أكثر من واحــد يجب أن يختار بينهما، وهذا شيء طبيعي.

فهـذه الجملة توحي لنا بأن المفاضلة قـد تخلق نوعاً من الصراع، ولكـن من جواب جلوسـتر نفهم بأن ليـر عادل في تقسـيمه لمملكته، وعدالته هذه سـتعمق الفعل التراجيدي في مشهد العاصفة عندما يكون الملـك عاريـاً ووحيداً في الفـلاة تعذبه الرياح بسـياط كأنهـا اللهب، ويصاحبـه الطرد مـن الجميع بمن فيهم بناته اللواتـي يحاولن تجريده من إنسـانيته، وسـيتحقق نوع من «المفارقة» بين عدالة الملك لير ولا عدالة الآخرين، ومن جملة «كَنْت» نفهم أيضاً بأن الملك قسـم المملكة لتحقيق سذاجته العادلة.

في هذه المسرحية تتحول «السقطة» دائماً إلى هاوية وتشكل جحيماً يخلقه شكسـبير الذي يعمد إلى قذف أبطاله الذين يفكرون بقناعة بأنهم خالـدون وأبديون، فقط الملـك لير ينوء بجحيمه، فعندما قسـم مملكته كان شـعوره الذاتي بأنه صاحب قرار أبـدي يتحكم في مصير مملكته ومصائر الآخرين، وهذا بالذات هو جحيمه الملكي.

الملك لير: ناولني الخريطة، اعلموا أننا قسمنا مملكتنا ثلاثاً.

هكذا بعقل مُخْرَف وبجرأة لا تعني أي شـيء سـوى تجوهر الذات الأنانية التي تتخذ قرارها الإطلاقي الساذج.

وشكسبير يعمق هذا عندما يجعل لير يسأل بناته، بل تستجدي حبهم المزيف:

لير: من منكن ستقول إنها تحبنا أكثر من أختها؟

فنجعل أغزر الجود حيثما

يضاف إلى حب الوالد حب أولاده

فــي هذا الاســتجداء يظهر لير المهــرج بقناع الزيف والســذاجة، إضافــة إلــى أن جملة (أكثر من أختها) هي كلمــة قاصمة، جملة تعني الكثيــر ولا تعنــي أي شــيء، لأن الملك لير الخَرِف الــذي يبدو حنوناً وعطوفــاً، إلا أنــه قاس يفرض على الآخرين أن يحبــوه بأي ثمن مما يؤكد: بأن لير أكثر الأبطال الشكســبيريين قســاوة وعنفاً، لأنه يفرض علــى الآخرين، بل يســتل منهم ما يريده. أما الأبطــال الآخرون الذين يحققون العنف والقســوة الشكســبيرية مثل «ياجو«، «ليدي ماكبث»، «جونريل» وغيرهم فهم يحققون ذواتهم علانية للوصول إلى أهدافهم، لكن لير يفرض عنفه ووحشــيته على الآخرين، حتى وإن رفضوا فهو لا يقبل الرفض فيضطرون إلى تحقيق ما يبتغيه بإرادتهم، أي إن ياجو وليدي ماكبث يحققان قسوتهما وعنفهما بروح المؤامرة، أما في مأساة أو كوميديا الملك لير فإن الآخرين يوافقون على قســوته وعنفه الساذج بترحاب كبير.

وعلى هذا الأســاس يمكن القول بأن جونريل وأختها ريجن يفهمن هــذه الخصيصة فينفّذن ما يطلبــه منهن حتى لحظة الســقطة الحقيقية عندها يظهرن على حقيقتهن. ولكن عندما يستعطف الملك لير صغرى بناته كورديليا النبيلة الصادقة والمحبة فإنه يدعوها «بقرة عيننا» حتى تُنفــذ مــا يريده، وهذه مبالغــة كبيرة، حيث لو كانــت كذلك لما طردها بقســوة وحرمها من الميراث، لأنها قالــت الحقيقة في حبها البنوي ولا شــيء آخر. «الملك لير: ما الذي بوســعك أن تقوليــه لتنالي ثلثاً أغنى وأترف من أختيك؟ تكلمي.

كورديليا: لا شيء

الملك لير: لا شيء؟

كورديليا: لا شيء

الملك لير: لا شيء يأتي من لا شيء... تكلمي مرة أخرى.

كورديليا: أنا الشقية، لا أستطيع أن أرفع قلبي إلى فمي، إني أحب جلالتكم وفق رباطي البنوي، لا أكثر ولا أقل.

لير: كيف، كيف، يا كورديليا، أصلحي بعضاً من كلامك، لئلا تفسدي نصيبك من الدنيا»[35]

في هذه المحاورة يكرر شكسبير بعض الأمور المهمة التي تمس المنطق والقانون الإنساني، فإضافة إلى أن لير مازال يقابل كمية الحب بعدد من أمتار الميراث، لهذا فإنه يترجى كورديليا أن تحبه حتى وإن كانت تزيّف مشاعرها مثل أختيها لتأخذ الثلث الغني المتبقي من ميراث مملكة يقودها ملك مهووس بالحب المزيف، ملك فيه ما يكفي من الخَرَف الممل.

وعندما يغضب لير على كورديليا بعد أن ترفض تَزييف مشاعرها، يلعنها (ليكن صدقك صداقك) ساخراً من صدقها وكأنه شتيمة وعار، لكن حب كورديليا بحسب المشاعر التي يرسمها والدها هو (لاشيء) هذه الكلمة تثير غضباً نارياً في دواخل لير.

وكلمة «لاشيء» تتكرر في الكثير من مسرحيات شكسبير مثل مسرحية هاملت، وهنا تتبدى لنا ملامح الجحيم الشكسبيري عندما يضع أبطاله في (لاشيء)، إنه الجحيم الذي يأتي من (اللاشيء) وتتكرر هذه الكلمة كتعويذة سحر شكسبيرية.

(اللاشيء يأتي من اللاشيء).

وهـذا يعني الخواء يأتي مـن الخواء، أنها المشـاعر الخاوية التي تأتي من مشـاعر مشابهة لها تماماً، لكن في هذا اللاشيء الذي تكرره كورديليـا والـذي هو عكس ما يريده لير، هنالـك صدق نقي، لأن هذه الكلمـة تمنع مشـاعر الزيف، فهي إذاً «شـيء» مهم ومقدس بالنسـبة إلى كورديليا وهو في ذات الوقت «لاشـيء» بالنسبة إلى لير، أي هي مشـاعر الخواء لأن الذي يهم لير هي «مشـاعر اللاشـيء المزيفة»، وهـذه أحد أعمدة الجحيـم. إذاً هو يخرب مملكتـه ليبني مملكة الجحيم الروحـي الذي سـيتلظى فيه عندما يُطرد من مملكـة الخواء والزيف، فكل هذا الدفق الصادق من حب كورديليا هو «لاشـيء» بالنسـبة إلى لير المخرف. ومما يزيد هذا الجحيم عنفاً هي تلك المفارقة التي نتلمسها عند لير عندما يؤمن بأن حب «ريجن» و«جونريل» هو شـيء مقدس بالنسـبة إليه، لأنه «شيء يأتي من شـيء»، إلا إنه «لاشيء» بالنسبة إلى كورديليا، ويظل هذا لدى لير مقدسـاً حسـب تقييمه لمشاعر ابنتيه وهو غير مقدس بالنسبة إلى كورديليا.

ولكن «شـيء» كورديليا ومشـاعرها الصادقة وعدم قدرتها على الكذب، سـواء كان في عموم حياتها أم على لير الأب احتراماً وتقديساً للرباط الأبوي، يعتبر «لاشيء» بالنسبة إليه، وهنا يتم نوع من التداخل بين «الشيء المقدس» و«اللاشيء المزيف»، مما يؤكد بأننا إزاء بطل يغور عميقاً في «سـقطته» التي تشـكل جحيمه الذاتي بالرغم من أنها تشكل تكامل الملامح البطولية التراجيدية الغروتسكية في آن واحد.

لو تمعّنا بكلمات الحب لجونريل وريجن وقارناها مع كلمات الحب المتواضعة لكورديليا لاكتشـفنا أن حبها نابع من الجانب الإنسـاني في الطبيعة والإنسـان. فلير هـو الوالد الذي ربى ابنتـه ورعاها وأحبها،

وعليها أن تمنحه الحب كأب بلا زيادة ولا نقصان، لأن حب الأبناء لا يقتصر فقط على حب الأب، وإنما هنالك آخرون يتقاسمون هذا الحب مثل الأخ، العشيق، الحبيب، الزوج... إلخ.

«كورديليا: مولاي الكريم.. لقد ولدتي وربيتني، وأحببتني، وأنا أرد هذه الواجبات كما هو من حقها أن ترد، فأطيعك، وأحبك، وجداً أكرمك.

لمَ اتخذت أختي زوجاً لها، إن تقل إنها لا تحب سواك، يسعدني، عندما أتزوج أن السيد الذي تنال يده عهد الزواج مني، ستغنم يده نصف حبي، ونصف همي وواجبي.

يقيناً أنني لن أتزوج كأختي الاثنتين، لأحب أبي دون سواه.

لير: لكن هل يطاوعك قلبك في هذا؟

كورديليا: أجل مولاي الكريم».

إن كورديليا حاسمة وقوية وبالرغم من أن لير سيخرجها من ميراثها إلا أنها فرضت ذاتها وبطولتها وهيمنت على لير الأب – البطل المهزوم أمامها. إن القسوة هي الجحيم بل هي واحد من أهم أعمدته، ولكن من هو الذي يفرض قسوته في حوار لير وكورديليا مرة أخرى؟

«لير: أفتية هكذا وقاسية؟

كورديليا: فتية يا مولاي وصادقة»[36]

وبالتأكيد أن الذي يضع مملكته على فوهة الجحيم من أجل نزوة

الشـيخوخة وشـيزوفرينيا الذات لتحقيق بطولة أبدية، سيكون هو الذي يحمل القسوة ليس في حواره، وإنما في عظامه وروحه وشيخوخته.

وسنكون أكثر دقة عندما نسأل: ما هو الفرق بين القسوة والصدق؟

ألا يحمل الصدق أيضاً شيئاً من القسوة، أي إن كورديليا قاسية في صدقها الذي سـيجلب لهـا الحرمان والويلات ولعنـة الأب. ولكن في المقابل إن الربط بين الصدق والقسوة هو تجلّ لذات كورديليا الصادقة والمتماسكة، أي إن اختيارها الواعي «لسقطتها» في الصدق – القسوة هو تكامل لذاتها التراجيدية، وعكس هذا هو اللاتكامل.

كذلـك الحال بالنسـبة إلـى جونريـل وريجن بالرغم من السـقطة المختلفة، حيث إن سـقطتيهما من أجل تكامل ذاتيهما تجلى في ربطهن بين المشـاعر المزيفة والقسـوة، مما جوهر الذات الحقيقة لهما وشكل أيضاً تكاملاً للذات بالنسبة إليهن.

إن قسـوة لير وسـقطته التراجيدية والوجوديـة لا تبتدئ من خلال عنفـه ضد كورديليـا، وإنما تكمن في قبوله لزيف العواطف الجياشـة الكاذبة التي سـيعرف مسـتقبلاً بأنها مزيفة، ولكنه سـيكون في جحيم البؤس المأساوي وفي ليل العاصفة الوجودية.

فهو يسـخر مـن الصدق ويحولـه إلى مهر وصـداق، أي حرمان كورديليا من كل شـيء إلا من الصدق مادامت هي صادقة في تشـكيل ذاتها التراجيدية.

ولكن لير لا يتوقف عند هذا الحد من قبوله لزيف المشـاعر، وإنما إمعاناً في جحيمه نراه يقسم بالسماء بأنه سيتبرأ من كورديليا ويحرمها

من حنانه الأبوي، ويخاطبها بقسوة وتشفّ: (يا من كنت يوماً ابنتي) بل يهدي ميراثها إلى أختيها وزوجيهما ومعهما يتقاسم التاج والمملكة.

وهنا يكون «لير» أصدق تعبيراً في تحقيق شعور البطل التراجيدي الذي يفكر دائماً في أنه «أبدي» وأن قراراته خالدة ولا ترد.

وبالتأكيد فإن تصرفه هو (طيش شنيع) كما يصفه المخلص له (كَنْت)، ولكن لير يغرق بهذا الطيش حتى النهاية، وعندما يحاول «كَنْت» إثارة انتباهه بأنه يغرق في هوة «السقطة» الجحيمية:

«كَنْت: استرد ما أعطيت، وإلا فإني، مادمت أستطيع صراخاً من حنجرتي، سأقول لك: شراً فعلت.

لير: اسمعني يا مارق..

إن كان فيك ولاء اسمعني..

بما أنك سعيت في حملنا على الأخلاف في الوعد مما لم نقدم يوماً عليه، وأقمت بنفسك بكبر مفتعل، بين ما نطقنا به وبين سلطاننا وهو ما لا يطيقه طبعنا، ولا تتحمله مكانتنا، ودعماً لسلطتنا، خذ جزاءك.

إننا نمهلك خمسة أيام تتمون فيها، اتقاء نكبات الدنيا.

وعليك في اليوم السادس أن تدير ظهرك الكريه لمملكتنا. وفي اليوم العاشر اللاحق

إن نحن وجدنا كيانك المنفي في أصقاع دولتنا

كانت تلك اللحظة حتفك. اخرج

قسماً بجوبتير، لن ننقض هذا.

كَنْت: وداعاً أيها الملك. إن كان هذا ما تبدو به،

فالحرية تحيا في البلاد الأخرى، وما المنفى إلا هنا،

(لكورديليـا) رعتك الآلهـة في مأمنها يا عـذراء، لقد فكرت عدلاً ونطقت حقاً،

(لجونريل وريجين) أقوالكما الكبيرة أرجو أن تثبتها أفعالكما.

فيكون حسن الصنع وليد ألفاظ الحب.

وهكذا يا أمراء يستودعكم الله كَنْت، ولسوف يسير على نهجه القديم في بلد جديد.

(يخرج)».

وكما هو واضح فإن «كَنْت» نفي من مملكة لير.

إذاً هذا الجبروت هو البطولة التي تدفع البطل إلى السقوط في هوة الأنانيـة وليس ذاتية البطل المتفردة، فالأنانيـة هي خيانة البطل لذاته، والحريـة هي تلك الذاتية المتفـردة للبطل والتي من خلالها يكون بطلاً تراجيدياً يصبو نحو حرية الذات وتكاملها التراجيدي.

وهـا هو «كَنْـت» يُعبّر عن وضع لير من خـلال مرادفات المنفى والحرية، فإذا كان طرد «كَنْت» خارج المملكة هو المنفى بالنسبة إلى «لير» فهو يعني الحرية بالنسبة إلى «كَنْت» حتى وإن كان مطروداً:

«كَنْت: فالحرية تحيا في البلاد الأخرى، وما المنفى إلا هنا».

إن البطل الذي يبدو أبدياً مثل لير يوصل الأشـياء إلى نهايتها، مما

يضطره ذلك إلى أن يشد القوس حتى نهايته وقسوة لير البائسة دليل على كل هذا، وبالتالي دليل على سقوطه التراجيدي، السقطة الواعية.

مساومة الملك البائس

يكون الإحساس بعنف التراجيديا أكثر وضوحاً وقسوة عندما يكون هنالك شرخ في الطبيعة الإنسانية، يعمقه إنسان ضد آخر، ويكون أكثر قوة عندما يكون من أب ضد ابنته التي تحترم قانون الأبوة وتقدسه بصدقها الكامل مثل كورديليا، فلم يظهر في تاريخ الأدب المسرحي كرهاً وحقداً من قبل أب كما هو الكره الذي كتبه شكسبير على لسان لير إزاء ابنته، فمن خلال الحوار التالي نعرف حجم الكره الذي مارسه هذا الشيخ الهرم القاسي والبائس، محاولاً من خلاله تحقيق سقطته الأبدية. ففي مقطع حواري واحد استخدم الكثير من القساوة والكلمات الخشنة حد البذاءة التي لا يمكن أن تصدر عن ملك سَويّ وأب حنون:

«لير: يا برجنديا النبيل

يوم كانت غالية علينا، اعتبرناها فعلاً

غالية.

بيد أن ثمنها الآن قد هبط، سيدي ها هي

ذي واقفة هناك،

إن كنت ترى ما يلائمك ويسعدك

في بعض قوامها أو كله، على قلة مزاعمه

مناطاً به سخطنا ولا شيء غيره.

فها هي هناك، إنها لك

برجنديا: لا أعرف جواباً

لير: أتأخذها أم تتركها

بما فيها من مواطن ضعف،

وقد غدت بلا صديق، وحديثاً تبناها كرهنا،

صداقها لعنتنا ونحن قسماً براء منها؟

برجنديا: عفوكم، يا صاحب الجلالة

لا خيار لي والحالة هذه.

لير: إذاً اتركها يا سيدي. لأنني وحق الذي

صنعني، أعلمتك بكل ثروتها. (لفرنسا) أما

أنت أيها الملك العظيم

فإنني لن أشط عن ودك بحيث

أزوجك ممن أكره، ولذا أرجوك

أن توجه حبك وجهة أخلق بك

من مخلوقة تكاد الطبيعة تخجل

من الاعتراف بها؟»[37]

اللعنـــة كـم هو قاس هذا الملـك المخرف، بحيث يسـاوم على أرق وأصــدق ابنة له، وكأنها ذبيحة أو مخلوق فيه من المسـاوئ ما يخجل منها الإنسـان، فالملك الأب يخبر مـن جاء لخطبتها، بأنها كانت غالية لكـن ثمنها الآن هبط، وكأنه يتاجر في سـوق الجـواري والعبيد، فهو يحتقرهـا لدرجة كبيـرة، بحيث يخجل من النظر لهـا فيقول فقط (إنها واقفة هناك).

ويذكره أيضاً بأنك على خطأ إذا وجدت في قوامها ما يسـعدك فهو قليل، إن سخطنا عليها كبير، إنها هناك، يمكنك أن تأخذها.

إن غضب ليـر ممزوجاً بالكره والاحتقار يعلن على سـيكولوجية خاصة تصل حد الشيزوفرينيا الملكية ويعمق كرهه بشكل كبير عندما يدعوه بتذمر ونفاد صبر:

(أتأخذها، أم تتركها)

إنها تبدو لا حول ولا قوة لها أمام جبروت ملك مخرف، ولا يكتفي بهذا، وإنما يُذكّر الخطيب أو الزوج المستقبلي بأن فيها مواطن ضعف، فهو يعتبر صدقها هو مواطن ضعف، إضافة إلى أنها بلا صديق وحتى يجعل ملك برجنديا (الخطيب) يهرب منها يذكره بأن صداقها هو لعنته وهو كأب بريء منها، وبالتأكيد فإن هذا الملك الذي يشـبه لير لا يمكن أن يقـدم علـى الزواج بدون أن تكـون هنالك مكاسـب مادية كصداق للزوجة، ولهذا فإنه يهرب.

لـذا فإن كورديليا سـتكون سـعيدة لهروبه، لأن مثلهـا لا يمكن أن تتـزوج ملكاً شـبيهاً لأبيهـا، ولا يكتفي لير بهذا وإنمـا يلتفت إلى ملك

فرنسا الخطيب الآخر لكورديليا، ليخبره بأنه لا يريد خداعه كما يعتقد بـأن يزوجه ابنته التـي يكرهها، وينصحه أن يتزوج بمن تليق به، لأن ابنتـه كورديليا تخجل الطبيعة مـن الاعتراف بها. لكن لير لا يفهم بأن كورديليا هي أكثر انسـجاماً مع الطبيعة البشرية من أختيها، إنه سيفهم هذا عندما يسقط في هوة جحيم العدم في مستقبل الأحداث.

وحتـى يخلق شكسـبير ذلك البارادوكـس الذي يـلازم للكثير من الأحداث، فإنه وضع رقة وعطف وقسـوة لير في كفة موازية للقسـوة التـي تعـرض لها من بناته ومـن غضب الطبيعة بعد ذلـك، وهذا كله مشابه لشعور البطل وهو في أبديته عندما يقرر.

وبالنسـبة إلـى «ليـر» فإنه أبدي فـي قراراتـه ولا يتراجع عنها، وخاصـة عندما قسـم مملكتـه، وكذلـك قراراته ضد ابنتـه كورديليا، وقراراته في غضبه ضد الطبيعة نفسها، فهو لا يحتمي من غضبها في ليلة العاصفة وإنما يتحداها بعد أن يلعنها.

لنر الآن ردود أفعال كورديليا والشـخصيات الأخرى التي تشبهها من الناحية الإنسانية، يخلقها شكسبير من أجل معادلة طرفي التراجيديا «وسـقطة البطل» يقـول ملك فرنسـا رداً على احتقـار «لير» لابنته كورديليا:

«فرنسـا: يدهشني أن هذه التي كانت قبل برهة المحط الأثير لحبك وموضوع مدحك وبلسم شيخوختك، خير الناس وأعزهم لديك، بوسعها في طرفة عين أن تأتي أمراً ينزع عنها لبشـاعته أثواب رضاك كلها، لا بد أن إثمها فيه من الشدود ما يجعله قميناً بالوحوش، أو أن بترددك السابق لتعلقك بها، كان من ضعف فيك، وهذا ما لن أصدقه عنها،

لأن العقل لن يزرع فيّ إيماناً بغير معجزة».

وملك فرنسا يشير من بعيد ولكن بقوة التأكيد إلى أن هنالك خللاً في مشاعر وعواطف الملك لير بالرغم من أنه لم يفصح عنه ذلك مباشرة، حيث إنه لم يفهم هذا التغيير السريع في التقلب بهذه المشاعر الملكية.

وبالرغم من هـذه التقلبات والغضب غير المبرر، والكره الواضح مـن قبل الملـك والأب ليـر، إلا أن كورديليا مازالت هـي الابنة التي تقدس الرباط البنوي في معادلة غير واضحة، الملامح وغير متوازنة، وأعنـي غضب الملـك ورقة وصـدق كورديليا. ومن أجل هـذا فإنها تقبـل بكل ما يطلب والدها منهـا، لكنها من حقها أيضاً أن تصون نبلها وصدقهـا وشـرفها من أي لوثة عارضة، لهذا فإنهـا تطلب من والدها بكل إرادة وقوة:

«كورديليا: لكنني أضرع لجلالتكم.

حتى وإن يعوزني فـن المداهنة الذرب بالكلام دون نية الفعل، فأنا إن نويـت على فعل فعلته قبل الكلام فيه، إن تعلنوا للملأ أن ما حرمني عنايتكـم وعطفكم لم يكن لوثة من الرذيلة في جريمة قتل أو فحش، أو تخليـاً عن عفة، أو فعلة تخل بالشـرف، بـل لأنني لا أملك ما أنا أغني بافتقاري إليه عيناً تسـتجدي كل لحظة، ولسـاناً يفرحني أنه يعوزني، وإن يكن افتقاري إليه قد أفقدني مودتكم.

ليـر: لكان خيراً لـك لو لم تولدي من ألا تسـريني خيراً مما فعلت (مازال لير قاسياً بدرجة لا يمكن أن نفهمها أبداً).

فرنسـا: أهذا دون غيره؟ أتحفظ في الطبع غالباً ما يمسـك اللسـان

عنـد سـرد ما، قد عزم على فعله؟ سـيدي اللورد برجنديـا، ماذا تقول في السيدة؟ ليس الحب حباً إن هو مازج بينه وبين اعتبارات لا تتصل بجوهر الأمر، أتتزوجها؟

إنها بحد ذاتها مهر ثمين.

برجنديا: مولاي الملك

هبني ما اقترحته أنت من سهم

آخذ كورديليا من يدها

دوقة لبرجنديا.

لير: لا شيء، لقد أقسمت، ولن أتزعزع.

برجنديـا: يؤسـفني إذاً أنكِ فقـدت أباً فكان عليـك أن تفقدي زوجاً كذلك» [38]

وهنـا نرى بـأن لير لأول مرة يقدم خدمـة لكورديليا دون أن يعني ذلـك، حيـث كان إصراره على عـدم إعطاء مهر ما للـورد برجنديا، لأنه أقسـم على ذلك، فإنه بهذا قد خلصها من حياة مزيفة وحب كاذب فيما إذا تزوجت لورد برجنديا، وبما أن الحب لا يعني لهذا الأخير أي شيء سـوى ما يوزنه، منفعة مادية، لهذا فإنه يرفض كورديليا. وبهذا فإنه منحها حرية جديدة وخلصها من عذابات حياة مسـتقبلية، فتسـرع كورديليا في حوار هو أقرب إلى طرد برجنديا:

كورديليا: فليذهب برجنديا بسلام

إن يكن غرامه بالاعتبارات والأموال لن أكون زوجة له.

فرنســا: كورديليــا الجميلة، غنيــة أنت لأنك فقيــرة ومختارة لأنك مهجــورة، ومحبوبــة لأنــك مــزدراة وها إنـــي هنا أحظي نفســي بك وبفضائلك: وليكن مشروعاً أنني ألتقط لنفسي ما نبذه الآخرون.

أيها الملك، ابنتك البلا مهر هذه، التي ألقى بها الحظ إلي، ســتكون مليكتنا وكل ما لدينا، ومليكة فرنسا الجميلة.

كل دوقات برجنديا السائلة بمياهها،

أعجز من أن يشتروا مني هذه العذراء النفيسة المهملة.

ودّعيهم يا كورديليا، وإن قسوا عليك،

فإن تفقدي مكاناً هنا، ستجدين مكاناً أفضل منه.

لير: لقد أخذتها يا فرنســا، ولتكن لك، فــلا ابنة لنا كهذه، ولن نرى وجهها مرة أخرى.

ولذا انصرفا بدون طيبة منا، ولا حب، ولا بركة.

هيا يا برجنديا النبيل».

فــي هذه الحوارات الصادرة من دواخل شــخصيات مختلفة تماماً، يوضح شكسبير لنا حقيقة الإنسان كذات لها عدة أوجه. فها هو التناقض بين لورد برجنديا وملك فرنســا، فالأول يتعامل ببشــاعة غير إنســانية وكأنه يشــتري ســلعة ما، لأن كورديليا لا تســاوي شــيئاً دون مهرها الثمين، أراض، بساتين وغيرها. فالمشاعر بالنسبة إليه لا تساوي شيئاً دون هــذا، والحــب يجــب أن يتحول إلى ميراث مــادي، من دونه فإن كورديليا ليس لها وجود.

وعكســه نرى ملك فرنســا الذي ينطلق من أن كورديليا هي «بحد ذاتها مهر ثمين». فالحب بالنســبة إليه لا يمازج بينه وبين الاعتبارات والأمــوال، فكورديليــا فــي رأي هذا الملــك غنية ومختــارة ومحبوبة بالرغم من أنها فقيرة الآن ومهجورة.

وملك فرنســا سعيد لأنه يحظى بفضائلها، ولهذا فإنه يعلن من الآن بأنها ستكون ملكة فرنسا، وهو بهذا فهم الدواخل النبيلة لكورديليا.

ومن أهم أســاليب المختبر الشكســبيري هو الكشــف عن الدواخل الحقيقيــة للبطل ببراعة، ليس فقط من خلال حواراته، وإنما من خلال مواقفه التي يتخذها أمام الجمهور. وقد يخلق شكسبير هذا التناقض بين الشــخصيات – في لحظة الفعل ذاتها – حيث يقدم لنا من جديد الشــيخ القاسي حتى على نفسه – الملك لير – وهو ينكر ابنته لدرجة أنه يشعر بالاحتقــار إذا رآهــا مرة أخرى، إنــه يزدريها ولا يودعهــا إلا بالكره والغضب والازدراء دون حب ولا بركة.

ولكــن كورديليــا تبقى متلفعــة بنبلها وصدقها وهي تــودع أختيها، بالرغــم مــن أنها تؤمن بأنهمــا كاذبتين ودعيّتيــن. فكورديليا من النبل لدرجة أنها تمنع نفســها من تســمية أخطائهما بأسمائها، ومع هذا فإنها ترجوهمــا أن يحبا هذا الملك المخرف القاســي وتقول هذا بلغة مازال فيها الكثير من الحنان:

«أحبا أبي خيراً».

وقد أكدت كلمة (أبي) وذلك لأنها تعرف حقيقة دواخلهما، لهذا فإنها كانت وبقليل من الغضب النبوي تقول:

(أني أسـلمه للحب المعلن في صدريكما) وهي تعلم جيداً بأنه حب مزيف.

(ولكن، وأسـفاه، لو كنت بقيت في حظـوة منه، لأوصيت به مكاناً أفضل) وهي تعني قلبها هي، لأن أختيها لا تملكان ذلك القلب الحنون.

هـذا الغضـب الرقيق ضد أب قاس لا يمنعها مـن أن تعلن تنبؤاتها المسـتقبلية فيما سـتؤول إليه الأمور. فالزمن سينشـر الخديعة بالرغم من أنه يسـتر الأخطاء مؤقتاً لكن العار سيكون في النهاية، والعار هنا سيكشـف الزلات المزيفـة، التي لا تحقق وجودها مـن خلال أفعالها. فالعار هنا هو «السـقطة» التي توقع بشـباكها كل من جونريل وريجن عندما لا يكشفان حقيقتهما. فبعد أن يخرج ملك فرنسا وزوجته الحبيبة كورديليا نسـمع هسيس «السـقطة» الحقيقية للأختين، وهذا يدلل على صـدق ما تنبـأت به كورديليـا عن علاقـة أختيها الحقيقية مـع أبيها. فالأختان بدأتا تفكـران بتقلبات أبيهما الملك ونزواته، ولهذا عليهما أن تتخذا قراراً في منعه من ممارسة حقه في ملكه:

(إن كان أبونا سيستمر في أعمال السلطة وهو على حالته هذه، فإن تنازله الأخير هذا لن يكون إلا إزعاجاً).

وهنا تتعمق، «سقطة» الأختين من أجل الكشف عن الذات الحقيقية لكل منها، «فالسـقطة» هنا هي ليسـت سـقوط البطل، وإنما هي الفعل والموقف المختار للكشـف عن الدواخل الحقيقية من أجل تحقيق الذات البطلة.

العنف وهستيريا الروح في اللاتكامل

أدموند = ياجو

من الضروري دراسة شكسبير وشخصياته التي تمتلك ديناميكيتها في الفعل من منظور التكامل الرؤيوي أو التحليل والرؤيا المتكاملة.

فالشخصيات الشكسبيرية هي ذوات متنوعة ومتعددة، ففي داخل كل ذات هناك ذوات أخرى كثيرة يجب الكشف عنها، ومن هنا جاءت استمرارية تأثير شكسبير في كل الأزمنة.

في مسرح شكسبير ليس هنالك بطل أحادي الجانب فقط، أي إنه شرير بالكامل أو خير بالكامل، وإنما في داخل كل شرير هنالك خير، لهذا يجب الكشف عن تلك الذوات الجوانية الأخرى حتى تفهم هذه الجوانب، أي إننا لا يمكن فهم «ياجو« إلا من خلال جوانبه اللاشريرة الأخرى، أي جوانبه الخيرة التي تعني ذاته الخفية الداخلية. وحتى نستطيع أن نفهم القناع المكشوف كونه شريراً يجب أن نكشف عن القناع الداخلي – الخفي، فالإنسان ليس شريراً فقط، أو خيّراً فقط.

فلو تناولنا شخصية «أدموند» سنرى بأنه في محاولة لتكامل ذاته يتيه في اللاتكامل الذاتي بسبب محاولة انتقامه من أخيه الأبوي، فأدموند جاء من شهوة عابرة لأبيه مع أمه الزوجة غير الشرعية:

«أدموند: أيتها الطبيعة أنت آلهتي، شريعتك هي ما ألزمت نفسي بخدمته.

لم أتمسك بالعرف السقيم، فأسمح لحذلقة الأمم حرماني حقي لمجرد أنني تأخرت بالميلاد عن أخي أشهراً اثني عشر أو أربعة عشر».

ولكـن من جانب آخر فـإن ذاته تتكامل عندما يعلـن بأن «الطبيعة آلهتــه» وهذا يعني بأنه يحـاول التفرد عن الآخريـن عندما يقف ضد الدين وقوانين المجتمع ويرفضهما، تلك القوانين التي تجعل منه «نغلاً وابـن زنى»، فإنه يحاول خلـق التكامل الذاتي، إذ إنه لا يفهم لماذا هو نغـل مـا دام هو جـاء للحياة بفعل اتصال جنســي إنســاني طبيعي من رجولة أبيه وأنوثة أمه.

«أدموند: لماذا أُدعى نغلاً؟ وضيعاً؟

وإبعـاد جسـمي مليحة الصنع وأنا أبيّ النفس، أصيل الشـكل كابن أي سـيدة عفيفة؟ لمَ يصمموننـا بالضعة؟ بالنغالــة؟ بالضعة، بالضعة؟ نحن الذين في خلســة الشـهوة من الطبيعة نحظى بمزيج أكبر وعزيمة أضرى مما يقتضيه

خلق عشيرة كاملة من البلهاء.

إذاً علي بإرضائك!! يا أدجار الشرعي.

حب أبينا لنغله أدموند هو كحبه لابنه الشرعي. (شرعي) ياللكلمة!».

لهـذا فإنه لا بد أن يلتزم «الخداع الشـرير» من أجل تحقيق تكامل الـذات وهي الجانب الخفــي، لأن الظاهر من الأمر هو محاولة أدموند في أن يتساوى مع أخيه الشرعي في الحقوق وتوزيع الميراث من قبل أبيه جلوسـتر، لدرجة أنه يدعو الآلهة لأن تشد أزر أولاد الحرام (فهو واحـد منهم) باعتباره ذاتــاً متفردة، ولهذا فهو حر في خلق المؤامرات ضـد أخيه أدجار حتى يكسـب عطف والـده، ففي المشـهد الثاني من الفصل الأول ينجح أدموند في أن يقنع والده بأن أخاه الشـرعي أدجار يحيك محاولة لقتل الوالد (جلوستر).

لهذا فإن الأب يغضب على أدجار ويشتمه دون أن يتأكد من الأمر، وهـذا الغضب والاتهام من قبله لابنه مشـابه نوعاً ما لتسـرع لير في غضبه من ابنته كورديليا وحرمانها من الميراث.

وحتى يمعن بالتآمر فإن أدموند يقترح على والده جلوستر أن يستمع وهـو مختف إلى ما يـدور في اللقاء بينه وبين أخيـه أدجار ليتأكد من خيانته البنيوية، وهو لقاء مشـابه لذات اللقاء السـري الذي نظمه ياجو مـع لايرتس ليثبت لعطيـل خيانة زوجته دزدمونة. وها هو جلوسـتر يقتنع بخيانة ابنه أدجار، فيتوسل إلى أدموند:

«جلوستر: يستحيل أن يكون وحشاً كهذا.

أدموند: لا ريب

جلوسـتر: إزاء أبيـه الذي يحبه الحب كله ويحنـو عليه الحنو كله. ياللسـماء، أدموند أين هو، شـق طريقك إلى نفسـه أرجوك دبر الأمر بحكمتـك. لـن أتردد فـي التخلي عن مقامـي من أجل بلوغـي القرار الصحيح».

تنوعات اللاشيء في حكمة البهاليل وخَرَف الملوك

يتحقق الجحيم الشكسبيري عندما يضع بطله في جحيم «اللاشيء» الـذي لا يمكـن أن يتحقق إلا كونه مصدراً للاشـيء، لأن «الشـيء» لا يمكـن أن يأتـي مـن «لاشـيء» فكل شـيء يأتي من شـيء آخر. «فاللاشـيء» الشكسـبيري (وهي كلمة تتردد على طول المسـرحية) حسـب مفهوم لير هو لاشـيء حتى وإن كان حباً صادقـاً، لذا فإن هذا

الملـك المهووس بالعظمــة المزيفة والأبدية يجعل مــن حب كورديليا المخلص والصادق «لاشـــيء»، ولهذا فإنه يدخلها إلى جحيمه الحقيقي عندما ينتزعها من إنســانيتها ونبلها وحبهــا النقي. فكورديليا لا يمكنها أن تعبر عن حبها الأبوي بالكلمات التي لا تخرج من القلب، وإنماً من الشــفتين فقط، مثل هذا لا تستطيعه كورديليا، لأنها لا تستطيع أن ترفع قلبها إلى شفتيها، فترد بشكل حاسم::

«كورديليا: لا شيء يا سيدي.

لير: لا شيء.

كورديليا: لا شيء.

لير: لا شيء يأتي من لا شيء».

فيتهمهــا بالقســوة دون أن يعلم بأن جوابها هــذا هو حقيقة قلبها ولا شـــيء آخر، فهي تحب والدهــا الذي رباها ضمن حــق الأبوة كما مر سابقاً.

ويمارس لير كل قســوته وجحيمه الأبــوي عندما يجعل من صدق صداقها (مهرها).

ويستمر لير بالحنق والغضب الأبوي، بعكس كورديليا فإنها تتمسك بحبها البنوي الآن وفي المستقبل وحتى عندما يتخلى عن لير الجميع.

ولم يكتفِ لير بهذا، بل هو ينكرها كابنته:

(يا من كنتِ يوماً أنتِ).

ولير يصب ذات الشتائم لابنتيه جونريل وريجن عندما ينكرانه.

ولير لا يعرف الفرق بين «الشـيء» و«اللاشيء». بل إن مفهومه عكسـي، أي إنه يفهم الشـيء بمعنى «لاشيء» وبالعكس. أما شكسبير فإنه يُغني هذا المفهوم بمعان فلسـفية خالصة، فيجعل من الشـخصيات الهامشية تناقش أصعب الموضوعات كما هو الحال مع البهلول، حيث يمنحه حرية قصوى في اللعب بمعاني الكلمات أو قلب المفاهيم.

ففي المشـهد الرابع ومنذ دخول البهلول يضعنا شكسبير أمام حكمة البهلـول وخَرَف الملوك المسـاوية لمفهوم «الشـيء» و«اللاشـيء» بمعنى هـل الملك بخَرَف «شـيء» والبهلول بحكمتـه التهريجية «لا شيء» أم العكس؟ لدرجة أن البهلول ينعت لير بأنه صفر بلا رقم:

«أنا بهلول، وأنت لاشيء، هكذا يتحول الملك لاشيء».

إن حوار البهلول لاذع وكل جملة فيه تحمل تأويلاً مختلف المعاني، وتحمل في طياتها أسى وشجناً لما ستؤول إليه حال الملك الذي قايض تاجه بالعواطف المزيفة. فكلمات البهلول قاسية وفيها تجاوز كثير على السـلّم الاجتماعي، فلا يمكن لبهلول أن يتجاوز على ملكه بهذا الشكل، إلا أن الجحيم الشكسـبيري يسـمح بهذا عندما تتم المقارنة بين الشيء واللاشيء أو بين الملك والبهلول.

فإذا تمعنا بكلمات البهلول اكتشفنا خَرَف وهامشية الملوك.

وها هو البهلول يدين (كَنْت) لأنه يدافع ويناصر «الملك لير» (الذي طرده سـابقاً) فيقترح أن يسـتأجره مقابل أن يمنحه قبعته (طرطوره) ليصبـح بهلـولاً مثلـه، ويحـذره بأنه إذا تبـع لير عليـه أن يلبس قبعة

البهاليـل، فمن هو «لير» بالنسـبة إلى البهلول اللمـاح الذكي؟ إنه ذلك الـذي نفى اثنتين من بناتـه وبارك الثالثة!! فإذا تبعـه (كَنْت) عليه أن يلبس طرطور البهلول الذي هو رمز للفكاهة المرة.

«بهلول: والآن عماه يا ليت لي طرطورين

وابنتين!

لير: لمَ يا ولدي؟

بهلول: إن أعطيتهما كل ما أملك، أبقيت لنفسي على الطرطورين. هاك طرطوري، واشحذ الآخر من ابنتك.

لير: حذار يا غلام السوط؟

بهلـول: الحـق أن على الكلب أن يذهب إلى مـأواه، عليه أن يُطرد بالسوط، بينما الكلبة أن تقف قرب النار وتنتن.

لير: يا لمرارة الموبوءة».

يمكننـا مـن تلميحات البهلول الشكسـبيرية أن نكتشـف الكثير من الـدلالات التي تؤكـد حكمة البهاليل وخَرَف الملـوك، وفيها أيضاً تلك المـرارة الخفيـة اللاذعة والمسـتورة في معان لها علاقة بسـقطة لير وتراجيديته السـوداء. ولكن الجوهر هو مـا يعنيه البهلول في أن الذي يتخلـى عـن مملكتـه، عن أشـيائه التي كانـت تحقق ذاتـه وتعبر عن ديناميكية وجوده، يتحول إلى لاشـيء إلـى «بهلول» متملق وملتصق بالآخرين حتى يعيش بهدوء. وها هو حال لير الآن، لأنه تمسك بابنتين كاذبتيـن مزيفتي العواطف، وبمعنى آخر بطرطورين، وعليه الآن أن

يحتفظ بطرطور البهلول ويستجدي طرطوراً آخر من ابنته.

وعندما أصبح «لير» لاشـيء فإن البهلول من الذكاء بحيث يسـأله فيما إذا كان يستطيع الاستفادة من «لاشيء» كمهنة لير يجيبه بالنفي، لأنه يؤمن بأن «اللاشـيء» يأتي من «لاشـيء» فيذكّـره البهلول بأن «اللاشيء» هو ما يكسبه من مردوده من أراضيه التي وزعها طيشاً، وهذا مشـابه إلى «اللاشـيء» الذي يحصل عليه الإنسـان من نصائح البهلـول إلـى الملك لير، لأنها جاءت بعد فـوات الأوان، فلير الآن هو بهلـول بوجهين (بقناعين) بهلول ملون ومريـر ومنبوذ، وبهلول آخر مـازال بعض مـن أخصائه وأصدقائـه يعتبرونه ملكاً عذبـاً مظلوماً. وصفة البهلول ولدت مع لير وخاصة عند تخليه عن جميع ألقابه.

وحقيقـة الأمر فإن البهلول هو ذات أخرى للملك «لير»، أي الذات المسـتترة، فالبهلـول هو صفـة لذات ليـر الداخلية، لكن ليـر لا يريد الاعتـراف بهذا، وفي المقابل فـإن البهلول يرفض أن يصير ملكاً مثل لير (لكني لن أتمنى لو كنت أنا أنت) لأن لير حسب البهلول صار قشرة بزالية أو صار ظل لير.

وهكذا انطفأت الشمعة وبقينا في الظلام

«لير: من له أن يخبرني من أنا؟

بهلول: ظل لير».

إنه جواب خطر من البهلول، لكنه حقيقي بالرغم من أن لير بدأ يعي مأساته وسقطته الذاتية التي بدأها عندما استجدى المشاعر الزائفة، إلا أن سؤاله هذا يدل على أنه في حالة من التوهان الذاتي والوجودي، فهو

لا يعـرف أي ذات من ذواته تتحكـم فيه الآن، ولماذا تخلّت عنه بناته، ولماذا هو في الفلاة والعاصفة الليلية تلسعه ببردها، أهو لير الملك، أم ظل لير كما يدينه بهلوله؟

فعندما تطلب منه ابنته جونريل كما هو شرطه عندما وزع الميراث، أن يكفّ عن ممارسـة حياته التي اعتاد عليها عندما كان ضيفاً عندها، وبهذا فإنها تحنث بوعدها أن تعتني به وكان هذا هو الشـرط الأساسي أثناء تقسيمه المملكة بينها وبين أختها ريجن، عندها يثور حيث مازال يشعر بسلطانه، لكن الفكاهة المرة أيضاً هي أنه مازال يؤمن بأن ريجن تختلف عن أختها ولهذا يقرر بأنه سـيكون مكرماً عندها، إنها الفكاهة الحقـة لأنه لا يعرف بأن ابنتيه تتراسـلان وتتفقـان على خطط لطرده هو وحاشيته.

«لير: يا ابنة الحرام الحقيرة! لن أزعجك

مازالت لدي ابنة أخرى».

والابنـة الأخرى هي أقسـى مـن أختيها، عندها يفهـم – لير – أنه وضع نفسـه في شـبكة من العواطف الكاذبة وكان هو السبب الحقيقي لهذا الجحيم «السـقطة الذاتية الوجودية»، وعليه أن يعاقب نفسه، لأنه شعر بأن سؤال البهلول هو سوط جحيمي.

«بهلول:..... أتعرف لماذا جعل الأنف في وسط الوجه؟

لير: كلا.

بهلـول: ليكون للمرء عين علـى كل ناحية من أنفه، فما يعجز عن شمّه لا يعجز عن رؤيته».

هـا هو لير يعجز عن أن يرى فيهيم علـى وجهه تائهاً في أحضان الطبيعة لكي يحصل على الجواب لسؤاله المقلق:

لمـاذا تتجذر بذرة العقوق في الإنسـان؟ وبمعنـى آخر لماذا يصنع الإنسان سقطته الوجودية ويكررها دائماً؟؟

لير البهلول في جحيم العاصفة الذاتية

العاصفة الجحيمية تكشف عن الذات الحقيقية للملك وكذلك لبهلوله، فهما هنا يتبادلان الأدوار، فالملك تائه يودّ أن يمثل دور البهلول حياتياً ووجودياً مادام هو أكثر حكمة من الملك، ولكن البهلول لا يود أن يكون ملكاً يشـبه لير، وعندما يطلب لير من الطبيعة وهو وسط العاصفة أن تزيـد من غضبها عليه (كتأنيب ضمير) فإن البهلول ينصحه أن يذهب إلى بناته لطلب المغفرة:

«بربك عمّاه، ادخل، اطلب البركة من بناتك هذه ليلة لا ترحم العقلاء والبهاليل». في هذه العاصفة المشـابهة لهيجان الوجود وغضبه – وما لير إلا الإنسان التائه وسطها والبهلول ظله – ليس هنالك اختلاف بين الملك العاقل والبهلول المهرج المجنون، أو بين البهلول العاقل والملك المجنون، فكلاهما وسـط الخراب الحقيقي لعاصفة الأخلاق والوجود، ووسط كل هذا يمكننا أن نسأل عن أي شيء يبحث لير وظله البهلول؟ إن لير يبحث عن وجوده الحقيقي بعد أن وعى سـقطته الوجودية، أي يبحث عن تكامل ذاته بعد سقوط جحيمي مرير:

«لير: لا، سأكون نموذج الصبر الجميل

لن أقول شيئاً.

كَنت: من هناك؟

بهلول: هنا جلالة وكساء عورة أي عاقل وبهلول».

وبالرغم من أن حوار البهلول يوحي بأنه يشير إلى الملك باعتباره (كساء عورة) لكني أرى بأن البهلول الحاذق يشير فقط إلى الملك لير وهو يتصف بالصفتين كونه جلالة تحولت إلى تشرد أي إلى كساء عورة.

إن مشهد العاصفة هو للكشف عن ذات لير الحقيقية وكأنها تعيش في كابوس، ولكن عندما ينتهي ينجلي كل شيء، وتبدأ الأحداث بعده تأخذ مسارها حتى النهاية التي تنتهي بقتل كورديليا وموت لير غيظاً وقهراً.

ففي هذه العاصفة كشف شكسبير عن حقيقة الإنسان وعلاقته بمظاهر الطبيعة وتحولاتها، وغضبه الخفي على نفسه والطبيعة التي يعيش وسطها، ولكن بالنسبة إلى لير، هل هناك فائدة ما عندما يصرخ بالعاصفة (ازفري يا رياح وشقّقي خديك...... إلخ).

إنه نوع من تأنيب الضمير، وبالتالي دعوة للتخفيف من الشعور بالظلم.

«لير: أما أنا فمجنيّ عليّ أكثر مني جانياً».

فهذا الكائن الهرم وهو وسط العاصفة يشعر بأن عقله أخذ يضطرب، ولكنه مازال يحمل قلبه الحنون في صدره:

«لير: بهلول يا مسكين، في قلبي شق مازال يأسى عليك».

وهذا هو شعور طبيعي، حيث إن أصدقاء المحنة لا بد أن يأسى أحدهم على الآخر. هنا في العاصفة يلعن شكسبير الإنسان وشروده وأفعاله الدنيئة التي تفقده في الكثير من الأحيان إنسانيته، فيتحول إلى إنسان بائس بحق عندما يستمر بقسوته وعنفه. وإحساس لير الإنساني وهو وسط العاصفة يدفعه إلى أن يتذكر التعساء الذين هم عراة في الفلاة، إذ هم الآن يشبهونه بلا مأوى فيؤنب نفسه بأنه لم يلتفت لهذا الأمر من قبل.

فنرى لير وهو بعقله المضطرب يدعو السماء أن تكون أكثر عدلاً، لأنه استولد بناته اللواتي امتصصن دمه وتركنه وسط العاصفة المضطربة عاصفة الخراب.

ويذكرنا شكسبير ببؤس الإنسان:

«لير: أهذا هو الإنسان كله، تأملوه جيداً».

إنه يشبه الحيوان بدلالة أن ابنتي لير تريدان موته، هل هنالك من مبرر لذلك؟؟ ولير يسأل السؤال المهم:

«لير: هل في الطبيعة سبب لصنع هذه القلوب القاسية؟؟». إن المحاكمة المتخيلة التي ينصبها لير لابنتيه وسط العاصفة هي آخر أمل له لتخفيف حجم الظلم والنكران الذي يقاسي منه، وكذلك محاولة التمسك بالعدل حتى وإن كان وهماً، فهو يطلب الشهود ضدهن ليكون أكثر عدلاً في محاكمتهن، وها هو لير ينصّب أدجار قاضياً وينعت البهلول بالمفكر، والبهلول يخلط بين جونريل ابنة لير والكرسي فتتحول

هي إلى «شيء» كما الكرسي فيضيع كل شيء وسط العاصفة، وهنا لا يمكن أن تفرق بين المجنون والعاقل، وبين القاضي والبهلول، وها هو يسأل (هل المجنون من السادة، أم من العوام؟) فيجيبه:

«لير: ملك، ملك.

بهلول: لا، إنه من العوام ولكن ابنه من السادة، لأن

المجنون وحده يرى ابنه سيداً قبله».

وكل هـذا جنون وأوهام وكابوس تعبر عن القسـوة والعنف، فتبدأ العاصفة، ويهدأ لير بعد هذا العذاب ويصمت كل شيء والملك المجنون ينام بهدوء، ولكن هل هو مجنون حقاً، أم أن كل هذا كابوس شكسبيري يورطنا دائماً فيه. فيجعل لير يتمتم في نومه أو موته:

«لير: لا ضجيج، لا ضجيج أسدلوا الستائر..

هكذا سنتمشى في الصباح.

بهلول: وأنا سأرقد في الظهيرة».

ينام الملك ومازال البهلول يسخر من سيده، بل يسخر منا جميعاً.

السادية وملائكة لير

لنقرأ المشهد السـابع من الفصل الثالث ولنحاول أن نتعمق بطبيعة جونريل وريجن ومحاولة تكاملهما الذاتي من خلال عمق هوة السقطة التي جعلتهما بهذه التركيبة اللاإنسـانية. ففي الحوارات الأولى نشـعر بأنهم جميعاً يتلذذون بساديتهم:

«كورنوول: ابحثوا عن الخائن جلوستر.

ريجن: اشنقوه فوراً.

جونريل: اقلعوا عينيه.

كورنوول: دعوه لنقمتي».

نحن نعلم بأن شكسبير يحاول دائماً أن يوصل جميع الأشياء لنهايتها ومن ضمنها تلك المشاعر التي تكشف عن عنف وقسوة الإنسان الذي يتحول إلى وحش منتقم، فالبطل الشكسبيري يحمل في داخله تلك المتناقضات بين الشر والخير وهو قادر دائماً على إخفائها، ولكن من جانب آخر إن البطل يؤكد ذاته دائماً حتى وإن كان شريراً، فمن خلال ما أطلقنا عليه (بالسقطة) يحاول بطل شكسبير تأكيد تكامله الذاتي، فهي دائماً سقطة وجودية واعية.

فريجن وأختها جونريل وكونروول وأدموند هم في قمة السادية التي من خلالها يحاولون تأكيد ذواتهم، فإذا كنا ندين قسوتهم وساديتهم هذه، فهم يجعلونها قانوناً وجودياً لتمايز ذواتهم وبالتالي تكاملها، فالبطل لا يتكامل فقط من خلال فعل الخير (كما اعتدنا أن ننظر من خلال قانوننا الأخلاقي)، وإنما فعل الشعر أيضاً يؤدي إلى التكامل التراجيدي الوجودي الواعي. فالشر والخير هما قانون لسقطة وجودية للبطل، وليس بالضرورة أن يؤدي الخير فقط للتكامل الذاتي للبطل. إن إصرار بنات لير وأزواجهن على الانتقام، والشر هو نتيجة لإحساسهم بسرعة الانهيار، وكذلك هوة الجحيم التي ينحدرون في عمقها، إنه جحيم السقطة الذاتية الواعية.

فعندما يمسكون بجلوستر ويعتبرونه خائناً لأنه هرّب لير إلى دوفر

- فرنسـا - يساهمون جميعهم بتعذيبه وهم كانوا ضيوفاً لديه وينعتونه بأقسـى الكلمات ويتهمونه بالخيانـة الوطنية، فمثل هذا يحدث عادة في مجتمـع العنـف والفوضى المنظمة. وجلوسـتر في جوابه عن سـؤال ريجن لماذا أرسلت لير إلى دوفر في فرنسا؟:

«ريجن: لمَ إلى دوفر؟».

نراه يكشـف عن تلك الذات القاسـية الأخرى الموجودة في ريجن وأختها:

«جلوسـتر: لأننـي أبيـت أن أرى أظفـارك القاسـية تقتلـع عينيه المسـكينتين، أو أختـك الضارية تطعـن بنواجذها الخنزيرية جسـمه الممسوح.

لكان البحر، في عاصفة كتلك التي عاناها رأسـه الحاسـر في ليل بهيم كالجحيم، يجيش ويعلو ويطفئ نيران النجوم.

ولكنـه يا لهف قلبي، راح يحث السـماء علـى المطر لو أن الذئاب عوت ببابك تلك الساعة الرهيبة لقلتِ: أدر المفتاح، أيها البواب الكريم، ما من قسـاة غيرك إلا واستجابوا، ولكنني سأرى الانتقام المجنح ينزل بأولاد مثلكما.

كورنوول: لا، أبداً لن ترى، يا قوم، أمسـكوا الكرسي سأطأ بقدمي عينيك هاتين (يسمل إحدى عينيه)».

ثم بعد ذلك يسهل عنه الأخرى، وريجن تطعن خادمها، ذلك الخادم الذي رأف بحال جلوستر وطالب سيده كورنوول بأن يكف عن تعذيب هذا الشيخ.

إذاً هذا المشهد القصير يحتوي على الكثير من كلمات الانتقام والسادية، مما يدل على الدواخل الجحيمية لأبطال هم نماذج بشرية، ولكنهم أسياد الانتقام. إن شكسبير يكشف لنا نوازعنا الداخلية ويجعلنا أيضاً شهوداً أمام مشاهد الانتقام والفوضى البشرية المنظمة.

ولكن في ذات مشهد المشاعر الجحيمية المظلمة هذه ينبثق الوضوح لدرب الفضيلة العادلة، إذ يعرف جلوستر ابنه أدموند الذي منحه ثقته سابقاً بأنه خائن له، وأنه ظلم ابنه المخلص أدجار، عندها يصرخ جلوستر «الكل ظلام ولا عزاء، يا لحماقاتي إذاً، لقد ظُلِمَ أدجار»، وحتى نعرف رأي شكسبير في هذه الفوضى غير المنظمة التي تقودها ريجن وجونريل يؤكد لنا بمقولته المهمة في المرأة «تحولت النساء كلهن إلى وحوش ضاريات».

يوم يكون الحكام مجانين والمحكومون عمياناً

إن هذه الأخطاء تتكرر دائماً في المآسي الشكسبيرية، وهو بهذه يشخص لنا المسببات الحقيقية لرزايا عصره ومشكلاته. وفي المشهد الأول من الفصل الرابع نكتشف بأن شكسبير يؤشر لنا إلى أكثر من معنى ومضمون لهذه المأساة. فجلوستر يذكر في حواره:

أولاً: (كنتُ إذْ أرى أتعثر)

وفي مكان آخر يؤكد معنى آخر بأن الآلهة أو الأقدار تعبث في الإنسان.

ثانياً: (كالذباب للصبية العابثين نحن للآلهة، يقتلوننا، يقتلوننا ملهاة لهم).

وأيضاً يؤكد لنا مقولة سياسية ذات طابع وجودي:

ثالثاً: (إنه لبلاء الزمان، حينما العميان يقودهم المجانين).

ومن المؤكد أن شكسبير دائماً يتضمن أكثر من فكرة لنصه الواحد، وهـي عادةً تأويلات على فكـرة واحدة، ولهذا علينا دائماً أن نبحث في ما خلف الأفكار أو الأحداث في النص الشكسـبيري حتى نكتشـف تلك الأخطـاء أو الأفكار التي تبدو متناقضـة، لكنها في حقيقة الأمر تأويل متعدد المعاني لفكرة واحدة.

ففي الحوار الأول لجلوسـتر يذكر بأنه وبالرغم من أنه كان يبصر إلا أنه كان يتعثر، ومؤكد بأن شكسبير يرمز إلى مأساة جلوستر كونها مأساة إنسانية يمكن أن تشمل الكثير من البشر، فهي إذاً شاملة، أي إنها حكم شامل، وبما أن العقل الشكسبيري هو دائماً كوني (كوسموبوليتي) لا يقتصـر علـى زمانه، بل هو يشـمل عدة أزمنة، نسـتطيع أن نقول بأنه هنا يشـمل عصره ومآسيه. فالبشـر فيه بالرغم من أنهم يرون إلا أنهـم يتعثرون، ومن شـدة ضغط المأسـاة فهم لا يـرون، فالرؤى هنا هـي البصيرة، لهذا يمكـن القول بأن لير لا يرى عندمـا كان ملكاً، إذ إنه تعثر كثيراً كذلك، كذلك جلوسـتر وغيره، فالرؤى والتعثر رديفان لضدين يعبران عن الفعل الإنسـاني، وبالتأكيد فإنهما وسـيلتان للتعبير عن «سـقطة البطل الوجودية الواعية» في عنف الفوضى المنظمة، إذ حتى وإن كنتَ بصيراً يمكن أن تسقط في هوة الجحيم التراجيدية، وهذا يجعل من البطل ذبابة تلعب بها الآلهة أو الأقدار كما يؤكد شكسبير في المقولة الثانية لجلوسـتر، إذ الأبطال هم كالذباب للصبية العابثين مثلما نحن للآلهة، يعبثون بنا أو يقتلوننا ملهاة لهم. ولكن البطل الشكسـبيري

دائمـاً يعـي مأسـاته أو سـقطته التي من خلالهـا يتكامل ذاتيـاً، وعند تحقيق تكامله الذاتي يحاول أن يكون أبدياً في قراراته، ويحاول أيضاً أن يحتل مكان الأقدار فيقع في الخيلاء الذاتي، وينسـى بأن الحياة تحركها قـوى أخـرى غير متوقعـة، وأن الضـرورة تلعب دورهـا الوجودي فـي التحكم بمصير الإنسـان عندها يصبح البشـر كالذبـاب بيد صبية الأقدار.

ويشـخص جلوسـتر السـبب الحقيقي لمرض العصر حينما يكون الحكام مجانين يحكمون عمياناً، وهاتان الكلمتان (المجانين / العميان) تتكـرران كثيراً عند شكسـبير، ومأسـاة العصر وبـلاؤه عندما يكون هؤلاء المجانين يمسـكون بمصير البشـر ويتحكمـون فيه، وهنا يمكن القول بأن الآلهة التي كانت السـبب في العبث بمصير الإنسان تحولت إلى الحكام – الآلهة – المجانين الذين يبعثون بنا جميعاً. وبهذا أصبحت الآلهة أقرب إلى الواقع من الميتافيزيقيا، والتي كانت هي سـبباً أساسياً في مصائر البشر في الأزمنة الغابرة ومن ضمنها عصر شكسبير كما يعتقد الناس آنذاك، وبما أن الآلهة ماتت في زماننا، فإن الحكام المجانين الذين يتصرفون بمصائر البشـر الذيـن يحكمونهم أصبحوا هم الآلهة. ومما يزيد المأسـاة عبثاً هو أن هؤلاء البشـر كانوا ومازالوا عمياناً لا يـرون درب الحقيقة، لهذا فإنهم يتعثرون دائماً، بل يسـقطون في هوة «السـقطة الجحيمية الوجودية الواعية»، وهنا يلتبس الأمر على البطل فيصاب بالعمى وهو بصير، لا يرى، لأنه من دون بصيرة حتى لحظة الالتباس والتخبط الوجودي في فوضى العنف السقطة الواعية، عندها فقط يمتلك البطل بصيرته، لكنه يكون دائماً وحيداً منبوذاً بلا قدرة على اتخاذ أي قرار.

العدالة المتأخرة

شكسبير لا ينسى العدالة حتى وإن جاءت متأخرة، إذ لا بد أن تفرض نفسها على التباس الأمور، فالملك لير الذي فقد البصيرة وتخبط في «فوضى العنف» اللامجدي، لا بد أن تنقذه هذه العدالة، وبالتالي لا بد أن يعيد لنا توازننا إزاء رؤيتنا لمثل هذه الأحداث ولكن (وهذا هو أحد أساليب الفكر الدرامي الشكسبيري) لا بد لهذه المصائر البشرية التي غرقت في الفوضى المنظمة أن تصفي حساباتها فيما بينها حتى يكون هنالك متسع للعدالة.

لنر الآن ما هي طبيعة العلاقة الإنسانية بين جونريل وزوجها ألبني أو بين جونريل وأختها ريجن؟

لنقرأ الحوار بين جونريل وزوجها ألبني، فمن خلاله نستطيع أن نتوصل إلى عمق الخراب فيما بينهما أو نتوصل إلى هوة «السقطة » لكل منها، فهذا الخراب هو جزء من العنف وهيستريا الروح التي يصاب بها البطل في لحظة اللاتكامل الذاتي، وهذا يعني العنف والقسوة ضد الذات أو ضد الآخر.

إن ألبني زوج جونريل هو في لحظة الكشف الذاتي بعد أن اكتشف خيانة زوجته «جونريل» وأيضاً امتلك بصيرته بعد التعمق في القسوة ضد الشيخ الهرم لير. وها هو كبطل يحاول الخروج من مجزرة العنف والفوضى المنظمة في التزامه جانب اللاعنف.

«جونريل: لقد كنت أساوي الصفير منك.

ألبني: آه جونريل، انك لا تساوين الغبار الذي تسفوه

الريح الفظة في وجهك. طبعك أخشاه..

فالطبيعة التي تزدري بأصلها

لا يمكن حصرها ضمن نطاقها باطمئنان

والمرأة التي تنتزع نفسها وتبتر غصنها

عن جوهري نسغها، لا بد أن تيبس وتنتهي إلى المحرقة.

جونريل: بس، بس القول سخيف.

ألبني: لذوي الخسة تبدو الحكمة والفضيلة خسة

ولا تتذوق القواذير إلا نفسها. ما الذي فعلتماه؟ يا نمرتان، لا ابنتان، ما الذي أتيتماه؟

أب، وشيخ حسن كريم

حتى الدب يجلّه ولو جرّ من رأسه

جننتماه، يا للبربرية يا للدناءة!!

إذا لم تسرع السموات بإنزال

أرواحها المرئية فتكبح جماح هؤلاء المجرمين

فلا بد للإنسانية من افتراس نفسها

كما تفعل وحوش البحر.

جونريل: يا لك من رجل أبيض الكبد!!».

وبهذا فإن جونريل تصف زوجها بأنه جبان، لأن صاحب الكبد البيضاء كناية عن الرجل الجبان.

ويستمر الحوار بينهما على هذه الوتيرة، بل هو يصير أقسى من ذلك. وعندما يدخل الرسول ليخبر الدوق ألبني بأن الدوق كورنوول قد مات، إذ صرعه خادمه الذي لم يتحمل أن يرى هذا الدوق يقلع عين جلوستر، فهجم عليه وطعنه بسيف قاتل عندها يرى الدوق ألبني بأن هذا هو عدل السماء، إنها العدالة حتى وإن جاءت متأخرة:

«ألبني: إن هذا الدليل على وجودكم في العلا، يا أرباب العدالة، يا من تنتقمون بهذه السرعة من جرائمنا في هذه الدنيا، ولكن، مسكين يا جلوستر!!

هل فقد عينه الأخرى؟

الرسول: كلتيهما يا مولاي».

وفي الوقت الذي يسلم الرسول رسالة سيدته ريجن إلى أختها جونريل، تفكر الأخرى بكيفية الاحتفاظ بأدموند كعشيق حتى لا تستحوذ عليه أختها، ذلك الابن العاق الذي وشى بأبيه جلوستر كونه ساعد الملك لير على السفر إلى فرنسا لدى ابنته كورديليا وهو يعلم بأن الدوق كورنوول وزوجته ريجن سيعاقبان والده جلوستر لهذا ابتعد عن مكان عقاب والده حتى لا يضطر إلى الدفاع عنه، وجاء إلى جونريل حتى يأخذ العقاب مجراه:

«ألبني: أين كان ابنه عندما سملوا عينيه؟

الرسول: قادماً مع سيدتي إلى هنا

(يقصد أنه كان مع جونريل)

ألبني: ولكنه ليس هنا.

الرسول: نعم، مولاي الكريم، فلقد لقيته عائداً من جديد.

ألبني: وهل يعلم بهذا المنكر؟

الرسول: أجل مولاي، فقد كان هو الذي وشى به، وغادر

المنزل عمداً لكي يتخذ العقاب، ما شاء من مجراه.

ألبني: جلوستر، إنني أحيا

لأشكر لك ما أبديت للملك من حب

ولكي أنتقم لعينيك، تعالَ يا صاح

أخبرني بالمزيد مما تعلم».

وحتى تأخذ العدالة المتأخرة مجراها يعمد شكسبير إلى خلق نوع من الكونتراست، سواء كان في الحدث أم الشخصيات. فقساوة الدوق كونروول وسقوطه في هوة العنف والفوضى المنظمة، يقابلها إحساس الدوق البني بالعدالة المتأخرة أو عنف ريجن وزوجها ضد جلوستر وقلع عينيه يقابلها إحساس الخادم بالعدالة وعدم قبول هذا العنف ضد جلوستر والثأر له من الدوق كونروول، إنها منطق العدالة الشكسبيرية المتأخرة التي لا بد أن تأتي لوقف هذا العنف وهذه الفوضى المنظمة التي تغرق فيها شخصيات شكسبير. إنها الشبكة التي تلتف بالبطل لتجبره على ممارسة سقطته التي تجعله يعيش إما حالة من التكامل الوجودي الذاتي، وإما اللاتكامل الوجودي أيضاً.

إن العدالة تدفع لير إلى الشعور بالخجل أمام كورديليا، فكل العنف والقسـوة واللاعدالة التي مارسـها ضدها في بدايـة التراجيدية الفكهة هـذه، حيث يسـيطر الخجـل على ليـر، ويصبح هـو المقابل لفوضى القسـوة والعنف واللاعدالة التي مارسها لير، سـواء في إعطاء ابنتيه جونريـل وريجن حقوقاً لا تسـتحقانها وحرمـان كورديليا من حقوقها وتوزيعهـا على أختيهـا، هذه اللاعدالة هي التي تلدغ الآن ذهن وروح لير لدغاً ساماً، وهذا الشعور بالخجل يكوي لير ويحول بينه وبين لقاء ابنته الحقيقية كورديليا. لذا فإنه يفضل الاسـتمرار بمعاقبة ذاته وكذلك الاستمرار بجنونه.

إن الفوضى المنظمة تعدي البطل وتجعله هائماً على نفسـه انتقاماً من ذاته، بل تجعله أحياناً بطلاً متكاملاً تراجيدياً لكنه غريب منفرد.

«كورديليـا: وا لهفتـاه إنه هو، لقـد رأوه الآن مجنوناً جنون البحر المحتـدم، يغنـي بصوت رفيـع وقد توجه رأسـه بالشـاهترج الكثيف وأعشاب الأرض الحريثة، بالحماض، والخشخاش، وزهر المجانين.. وغيرها من الأعشـاب العاطلة التي تنمو بين سـنابلنا المغذية. أرسلوا مفـرزة مـن الجنـود وابحثوا عنـه في كل فـدان بين الـزرع الكثيف وأعيدوه.... لتراه عيننا».

إن معرفة شكسـبير بالطبيعة وأعشـابها وزهورها مذهلة لهذا فإنه يذكرها في جميع نصوص المسرحية.

وجنون لير وحماية نفسه بأعشاب الطبيعة وتلك النباتات والزهور التي تقي من الجنون والصرع مشابه إلى حماية أوفيليا بزهور الطبيعة لتحميها من جنون العنف والفوضى المنظمة. إن جنون لير هذا وكذلك

تحديه للطبيعة وعاصفتها هو نهوض للإنسانية ضد العنف والفوضى المنظمة، وكذلك ضد اللاتكامل الوجودي وضد شيزوفرينيا الذات في لاتكامل الشيخوخة الملكية، إن كل هذا يؤدي إلى العنف وهستيريا الروح المهزومة.

وفي كل هذا العنف والفوضى يحاول لير وجونريل وريجن والشخصيات الأخرى تحقيق ذواتهم، سواء في التكامل الوجودي أو اللاتكامل.

ونرى أيضاً في مسرحية لير هنالك نهوضاً ضد الإيمان المطلق بخراب الوجود، بالرغم من أن الشخصيات هذه تمارس خرابها الذاتي، بل هي غارقة في سقطتها الوجودية.

فعنف مشهد العاصفة ضد لير يقابله عنف وفوضى النهاية التراجيدية له وكورديليا.

إن استمرار لير في أن يلعب بديناميكية وسط الفوضى المنظمة هو نتيجة لإحساسه بضرورة تطبيق العدالة حتى ضد ذاته، ولكن هذه العدالة تكون في كثير من الأحيان تراجيدية بكل عنفها، مما أدى إلى موت كورديليا التي كانت تدافع عن العدالة.

تراجيديا الفوضى المنظمة

يعتبر مشهد موت كورديليا فريداً ومدهشاً ومذهلاً في بنائه الدرامي وجماليات لغته التأويلية. فحوار لير غير متماسك، فنراه ينتقل من فكرة إلى أخرى دون ترابط فكري على عكس حوار أوفيليا الذي يفترض به

حوار جنون فهو متماسك ويوحي بفكرة واحدة بالرغم من أنها تتحدث بموضوعات مختلفة، وهذه قدرة شكسبير على خلق الوحدة الدرامية من التنوع وعدم الترابط أحياناً.

يعترف لير في حوار المشهد السادس من الفصل الخامس بكونه سبب هذه السقطة التي أدت به إلى ارتباك العقل، فهو يذكر جونريل كونها بلحية بيضاء، وهذا شيء فيه الكثير من السخرية من لير نفسه، لأنه صدق بادعاء جونريل المزيف كون كلامه هو كلام حكماء بلحاهم البيض. لهذا فإنه يتذكر بأنهم خدعوه حين زعموا بأن في لحيته شعيرات الحكماء البيض قبل أن تنمو السود وهو صدق هذه الكذبة.

ولكن عندما سمح لير بالمطر أن يبلله وهو في الفلاة، وإن الرعد لم يصغ إلى أوامره، عندها كشف الجميع عن ذواتهم الحقيقية فاكتشفهم لير، بل الأهم أنه اكتشف ذاته، إنه عرفهم من رائحتهم وأيضاً عرف هو رائحته. ففي يده رائحة الموت، إنه بطل مات عندما استعطف بناته المديح، وها هو يتذكر ريجن وجونريل وجميع الذي قالوا له بأنه كل شيء، لكنه يعي الآن بأن كل هذا أكذوبة فاضحة:

«فأنا لست محصناً ضد القشعريرة».

وهو يعني قشعريرة المديح وخداع الذات وتعظيمها. إنه يعترف بأنه كان ناقص الخيال والحكمة بحيث خضع لكل هذا الزيف وسمح لهم ولنفسه أن ينحدر عميقاً في هوة «السقطة».

«لير: أمجنون أنت؟ للمرء أن يرى كيف تسير

هذه الدنيا من غير عينين. انظر بأذنيك».

فإذا كانت عينا جلوستر قد سملت فهو قادر على أن يرى الدنيا، حيث يمكن معرفتها دون برؤيتها، إنها حكمة لير الآن الذي يسخر من نفسه، لأنه في الماضي كان يمتلك عينين لكنه لم يستطع رؤية الدنيا على حقيقتها، لا يكفي للإنسان أن يرى الدنيا في عينه فقط وإنما ببصيرته أيضاً، ولير يعد نفسه الآن أضحوكة للدهر، لأنه ارتدى أردية الحكام وعباءات الفراء التي تخفي كل حقيقة، ولهذا وصل إلى هذه الحال.

«لير: إن أردت أن تبكي حظي خذ عيني».

وحتى لو فقد جلوستر عينيه إلا أن عليه أن يتجمل بالصبر، لأن الإنسان جاء إلى هذه الدنيا باكياً وليس سعيداً، ويموت باكياً.

فمنذ ولادة الإنسان يشعر بأنه شقي، لذا فإنه يبكي حالما يشم الهواء لأنه هواء مسرح البلهاء الكبير:

«لير: أما من نجده؟ ماذا، أأسير أنا؟

إن أنا إلا أضحوكة الدهر. أحسنوا معاملتي،

ستُدفع لكم فدية، جيئوني بجراحين

إني مجرح حتى الدماغ

مرافق: سيكون لكم كل ما تريدون.

لير: أما من شهود؟ أبمفردي؟

سأموت شجاعاً، بهياً، كعريس أنيق، أي وربك

سأكون مرحاً.

هيا، هيا، إني ملك، أيها السادة، أتعلمون؟

مرافق: إن كنا طوع أمركم، فإنكم ذو جلالة.

لير إذاً فيها الحياة تعالوا خذوها.

تأخذونها إن ركضتم. دي، دي، دي.

(يخرج راكضاً، والجنود يتبعونه)».

تستثار هنا كل سخرية لير عندما يعاملونه باحترام كملك، ولهذا فإنه يعمق كلمة الجلالة – الملك ويلصقها بالسخرية.

إن «لير» يحاول من خلال هذه السخرية أن يتطهر ذاتياً، فالسخرية من تاجه ومن الجلالة – الملك هو الوعي في «السقطة» التي جعلته يعيش حالة من القسوة والعنف والخوف من الآخرين ويعيش حالة من ارتباك العقل.

فالوعي «بسقطته» يعني أن البطل وعى قسوة وعنف وسخرية الطبيعة وجميع كائناتها منه، إنه يعني بأن وجوده مضحك لدرجة كبيرة، لهذا فإنه يسخر من نفسه ومن الآخرين فيتصرف كالأطفال وهم ببرائتهم:

(تأخذونها إن ركضتم. دي.. دي.. دي).

عندما يستيقظ الملك لير من غيبوبته في المشهد السابع من الفصل الخامس، يخيل له أنه في الجحيم، فهو يمزج بين الحلم والحقيقة وبين الخيال والواقع لهذا فإنه يؤنبهم لأنهم أخرجوه من الجحيم، فهو يعتقد بأن «سقطته» وقسوته إزاء كورديليا لا بد أن تقذف به إلى الجحيم أو هذا ما كان يتمناه لنفسه عندما وعى «سقطته»، لهذا فإنه لا يصدق ما يراه – إنه طيف كورديليا كما يعتقد – ، فهو لا يمكن أن يصدق بعد الآن بأن العالم مازال طيباً بحيث يتعاملون معه بهذا التبجيل والنبل، ولكن ها هي كورديليا توقظه بموسيقى صوتها:

«كورديليا: كيف حال أبي الملك؟

لير: تظلمونني إذ تخرجونني من القبر

أنتِ روح من الجنة أما أنا فموثوق

على عجلة نار حتى دموعي

لتسمطني كرصاص مصهور

كورديليا: أتعرفني يا أبي؟

لير: نعم إنك طيف. أين كان موتك؟».

لكنه لا يملك سوى أن يركع أمام هذا الطيف لتباركه. يركع لتلك الفضيلة المتمثلة بكورديليا. إنه لا يصدق كل هذا، لهذا يرجوهم ألا يسخروا منه، لأنه مجروح الكرامة. فإذا كانت كورديليا طيفاً من العالم الآخر كما يعتقد لير الملتاث من نذالة الآخرين والعالم الذي يعيشون

فيه، فإن كورديليا ستصبح هذا الطيف النائي بعد أن هدأت واستقرت روح لير وغضبه.

وشكسبير في جميع مسرحياته تقريباً تكون النهاية عادة متشابكة ويكثر فيها الموت والقتل بعجالة غير متوقعة، ففي فترة زمنية قصيرة يؤتى بجثتي جونريل وريجن بسبب يبدو لنا واهياً، حيث تدس جونريل السم لأختها ريجن، وبعدها تنتحر من أجل حب أدموند، لذا نرى بأن هنالك الكثير من الارتباك والمبالغة في هذا الحدث، ومما يؤكد ما ذكرناه هو شعور أدموند بنوع من العاطفة والرأفة، فيعترف بأنه أمر بقتل كورديليا.

إنه الآن في حالة الكشف عن الذات لهذا يأمر الجميع بأن يسرعوا لإنقاذها، لكن بعد فوات الأوان، حيث لم يمض وقت طويل حتى يدخل لير حاملاً جثة كورديليا، وهذا يربك منطقية البناء الدرامي للحدث، إذ إن دقة الزمن في المسرح له أهميته الكبرى فلا يمكن لحدث ما أن يتم دون أن يأخذ زمنه المنطقي الكافي فتداخل الزمن وعدم دقته يؤدي إلى الارتباك في البناء الدرامي. لكن موت كورديليا كان متوقعاً، حيث إن شكسبير من أجل أن يخلق قوة للحدث التراجيدي ويدفع بالمأساة حتى نهايتها فإنه يجرد لير من أمله الجديد، وهو المصالحة الروحية مع كورديليا، أي مع النبل والفضيلة التي أساء لها في البداية.

فقد اكتشف لير العالم المحيط بأنه عالم موبوء، وفيه الكثير من العنف والفوضى والقسوة البشرية التي لا مثيل لها إلا في مآسي الحياة التراجيدية الشكسبيرية، لهذا فإن طيف الفضيلة (كورديليا) أعاد له توازنه، فهو يريد امتلاكها من جديد.

وحتى يحافظ على نقاء وطهارة هذه الفضيلة يدعو لير ابنته كورديليا أن يتحررا من هذا العالم حتى وإن كانا في السجن، إنه العالم الجديد لهما الذي هو أكثر نقاء، بل هو يشبه الفردوس بالنسبة إليهما، ولهذا فإن لير وكورديليا يسخران من أوامر أدموند عندما أمر بإيداعهما السجن:

«كورديليا: لسنا نحن بأول من جرّ على نفسه – بأنبل

القصد – أوخم العواقب

ما يأسى إلا من أجلك أيها الملك المعذب.

أما لنفسي فلن ألقى عبوسي الدهر الخؤون

إلا بعبوس أشد. أو لن نرى هاتين الابنتين،

هاتين الشقيقتين».

إن كورديليا من الطهارة والنقاء بحيث تدعو الأب لير لرؤية ابنتيه ريجن وجونريل، لأنها الآن في لحظة التكامل الذاتي الوجودي، خارج العنف والفوضى التي عانت منهما، إنها الآن في لحظة مصالحة الذات فلا يهمها أي فعل مدنس يأتي من قبل أختيها، أي لا يهمها ذلك الماضي البائس، إنها ذات تعيش الآن في الحاضر، ويشع المستقبل من عينيها، لهذا فإنها تدعو لير إلى العيش في عالم سرمدي،ولكنه يجيبها برفض متكرر لأنه يفضل السجن من أجل العيش معها:

«لير: لا، لا، لا، لا، نذهب إلى السجن

سنغني كلانا وحدنا كعصفورين في قفص».

(فلير يرفض أن يشـــاركهما أحد ما هذه السعادة أو التكامل الذاتي، فضـــرورة امتزاج ذاتيهما وروحيهما، ولهذا فإنه يؤكد في الحوار على «كلانـــا وحدنا» فهو لم يكتف «بكلانـــا» بل أضاف لها «وحدنا» حتى وإن أدى هذا أن يتحولا إلى عصفورين في قفص).

«لير: فإذا طلبت البركة مني، ركعت وناشدتك الغفران:

هكذا سنحيا، ونصلي ونغني، ونروي حكايات قديمة،

ونضحك على الفراشات المعسجدة، ونصغي إلى أهل

الشقاء يتحدثون يتحدثون بأنباء البلاط.

ولســوف نتحدث إليهم أيضاً. عمن يخســر ومن يربح، من الداخل ومن الخارج، وندعي فهم غوامض الدنيا.

كأننا أرصاد الآلهة، وسنأتي في السجن المسور على

الفئات والأحزاب من وجوه القوم

وهي في مدّها وجزرها مع القمر.

أدموند: خذوهما.

لير: تضحيات كهذه، يا ابنتي كورديليا

تنثر الآلهة عليها البخور بنفسها. هل أمسكتك؟

من يرم التفريق بيننا فإن عليه إحضار جمرة من

السماء ليباعد بيننا بالنار، كالثعالب

جففي عينيك

ستأكلهم الغيلان لحماً وعظماً..

قبل أن يدفعونا إلى البكاء. ولسوف نراهم عجافاً من جوع

أولاً، تعالي».

هذا هو خيال الملك لير في خلق هندسة جنته التي حلم بها بعد أن اقترب من تكامله الوجودي الذاتي، وبعد أن وعى سقطته خارج عالم الفوضى والعنف المنظم، وبعد أن اكتشف بأنه مع ابنته كورديليا يمكن أن يشكلا ذاتاً واحدة.

أنه الفردوس الذي يمكن أن يعيش فيه لير وكورديليا حتى وإن كان هذا الفردوس في السجن. إنه فردوس مبني على اللقاء وجهاً لوجه مع النقاء الذاتي المتسامح، ففيه الكثير من الحياة والبساطة وأحلام القديسين الذين تصاحبهم الفراشات الملونة القدسية، حياة وأحلام ساخرة من رجالات البلاط البلهاء الذين يتخاصمون على الخسران والربح، حياة فيها فهم الكثير من غوامض الدنيا، فهذه الدنيا المكتظة بالربح والخسارة التي تمارسها الفئات المزيفة ووجهاء القوم، لا بد أن تكون حياة مضحكة لدرجة السخرية. فالفردوس الذي يؤسسه لير وهو في محنته هو وكورديليا لا بد أن تنثر عليه الآلهة البخور بنفسها وتباركه.

إن كل هذا السحر في القول ومغريات الفردوس الحالم هو محاولة لير لإقناع كورديليا، (الابنة – الفضيلة – النبل) أن تعيش معه فيه حتى تتخلص من روابط الحياة القاسية، وحتى يستطيع حمايتها من الأشرار.

والملـك ليـر مازال يعيش في حالة من الفوضـى الذهنية، ولكنه يصر ويجـزم بأنه اكتشـف ذاته، وأنه الآن في التكامـل الوجودي الذاتي مع الذات النقية المتكاملة التي عاشت خارج الفوضى فترة من الزمن، لهذا فإنها الآن بحالة من الانسجام الهارموني الحياتي وأعني هي كورديليا.

لهـذا فإنـه يرفض أي تباعـد عنها، ومن يرم التفريـق بينهما عليه إحضار جمرة من السماء. فلير الآن من التكامل والصلابة الذاتية التي تدفعه إلى الإيمان بأن لا أحد يفرق بينهما أو يدفعهما إلى البكاء:

(ولسوف نراهم عجافاً من جوع أولاً... تعالي)

بهـذا التكامل ينهي لير مرحلة مهمة من حياته هي مرحلة السـعي إلى التكامل الوجودي، فهو عندنا اسـتعاد يقظته وأمله في حياة جديدة، لا بـد أن يتكامل فيها هذا الوجود التراجيـدي حتى نهايته والذي يمثله مـوت كورديليا، أي موت هذا النقاء والطهارة في عالم موبوء وممتلئ بالعنف والفوضى المنظمة، فتتجوهر الذات الليرية حتى نهاية تكاملها الوجودي. فبموت كورديليا يتخلص لير من سـقطته الذاتية حتى يصل إلـى التطهيـر التصوفي المتكامـل والمطلق، إنه في عالـم آخر، عالم الفردوس الذي رسمه وقد صممه لنفسه ولابنته كورديليا، ولكنه بموت كورديليا فقد أخر أمل، فبدأ يعيش في حالة من التوهان والغيبوبة التي تجعلانـه ينأى عن حياة العنف والفوضـى المنظمة مرة أخرى ليعيش في الفردوس الذاتي. إنه فقد أمله (كورديليا) إلى الأبد.

«اصرخوا وانتحبوا، آه يا لكم رجالاً من حجارة

ألا خسئتم كلكم من قتلة وخونة

كنتُ ربما أنقذتها. أما الآن فقد رحلت إلى الأبد.

كوردليا، كوردليا، تريثي قليلاً.

بهلولتي المسكينة شنقوها، لا، لا حياة

أينعم الكلب، والحصان، الجرذ بالحياة

ولا يكون لك تنفس واحد تتنفسينه؟

لن تجيئي ثانية،

أبداً، أبداً، أبداً».

إن ليـر الآن يفقـد الأمل الـذي تراءى له في حيـاة الفردوس الذي تمناهـا، ويندهش لأن الجميع يعيش ما عـدا أمله (كوردليا) التي قرر معها أن تتكامل ذاته.

لقـد اغتصب لير حياته اغتصاباً كما يقول «كَنْت» لكثرة ما تحمله من عنف وفوضى منظمة، وكأن هذا كله ليس ضده هو فحسـب وإنما ضد الإنسانية جمعاء.

إن مسرحية لير هي نص ضد العنف والفوضى المنظمة من خلال تقدير حكمة وتحمل عذابات الحياة والفوضى من قبل الآباء

«أدجار: أكبرنا قد فاقنا بما عانى، نحن الشباب لن نرى كل ما رآه، لا ولن نعمر بقدر ما عمر».

إن لير الشكسبيري هو نص يظهر أولئك الذي عانوا من العنف في حياة مملوءة بالفوضى المنظمة، وكذلك بمرايا الشباب المرائية.

ولنر الآن كيف تناول المخرج السنغافوري ong keng sen والكاتبة اليابانية ريهو كيشيدا أحداث الملك لير في عرض متفرد أثار الكثير من الدهشة والمناقشة فهو عرض آسيوي – شكسبيري بكامل معنى الكلمة إذا جـاز التعبير، حيث أثبت بأن الفن الآسـيوي يمكـن أن يتعامل مع الثقافة الأوروبية بوعي تكاملي ودون الانجراف إلى حساسية الانزواء في زاوية تأكيد الهوية وغيرها من المشاكل المتعصبة وغير المجدية، فـكان هنالـك نوع من اللقاء بين الثقافتين من أجـل التكامل بالرغم من طغيان التراث والثقافة الآسيوية من الناحية الجمالية والفنية كجزء من التراث الكوسموبوليتي.

وقد قُدم العرض بسـت لغات آسيوية حسب جنسية الممثلين، وكان الهـدف مـن هذا هو تجميع فنـون تراثية مختلفة ومعالجتها بالوسـائل والمفاهيـم الفنيـة المميزة من أجل إبراز غنى الثقافـة التراثية – الفنية الآسيوية.

لهـذا فإن العرض خلق إبهاراً للفنان والجمهور الدنماركي، وكذلك تـرك ذات التأثير في العديد من البلدان الأخرى، مما أكد – كما ذكرت الصحـف – بأن الشـرق بالرغم من اسـتلابه ثقافياً من قبـل المراكز الأوروبية المهيمنة وضمن معادلة قوى التوازن العالمي، إلا أنه مازال قادراً على تقديم فن وعروض مسـرحية غنية تختلف جوهرياً وتكنيكاً وفكـراً عن عقلانية المسـرح الأوروبي، مما أدى إلـى اعتباره حافزاً لتطوير المسرح الغربي من قبل الكثير من نقاد أوروبا، بالرغم من قِدَم

الدعوات الأولى التي دعا لها مايرهولد وأرتو وبعدهما غروتوفسكي وبيتر بروك ويوجين باربا من أن المسرح الأوروبي يجب أن يُغنى بالفكر الروحي والأسطورة – التراثية وسحر وشاعرية وعنف التعبير والتأويل المتميز في الفكر الشرقي، لدرجة أن الناقدة الدنماركية أنيتا ماكس هانسن شبهت هذا السحر الشرقي العنيف في تعبيره في المسرح المعاصر بانسكاب نبيذ أحمر قانٍ على شرشف أبيض.

فعندما شعرت الكاتبة اليابانية ريهو كيشيدا بضرورة تقديم أمثولة يابانية من النص الشكسبيري، اعتمدت على الموتيف الجوهري لمسرحية الملك لير وكتبت نصاً جديداً تماماً.

وقد ساهم في العرض فنانون من ستة بلدان آسيوية مختلفة، سواء كانوا ممثلين أم إداريي تكنيك في الديكور والإنارة والحركة وهم من سنغافورة، أندونيسيا، ماليزيا، تايلاند، الصين واليابان، وأنتجه المركز الآسيوي للمسرح من أجل تأكيد تجربة تجمع هذه البلدان باختلاف تقاليدهم وتراثهم ولغاتهم وثقافاتهم ومن خلال استخدام جميع الإمكانيات للتراث الآسيوي لتأسيس كيفية التعامل مع الفكر الشكسبيري بوعي شرقي وضمن أبعاد جماليات الفن المعاصر.

لقد مزجت المؤلفة – الدراماتورج بين مسرح النو الياباني والأوبرا الصينية والرقص التايلندي، وكان مخرج العرض من سنغافورة، ومن خلاله أثبت للجمهور الأوروبي والدنماركي غنى قاموسه ومفرداته الفنية الشرقية – الآسيوية.

إن المشكلة التي عالجها النص – الدراماتورجي، والذي اختلف عن النص الشكسبيري، هي طرح السؤال الجوهري المعاصر وهو:

ماذا يحدث لو تنتقل القوة والسلطة التي ميزت النظام الاجتماعي البطريركي الآسيوي من سلطة الأب المطلقة إلى سلطة الأم المطلقة.

ومن أجل أن يلقي المخرج الضوء على هذه المشكلة ويعالجها بوضوح تام، جعل الأمثولة بيد المرأة، وهنا تعمقت المؤلفة في الصورة والعادات المعروفة في المجتمع الياباني أو الآسيوي من أجل الكشف عن وضع المرأة في منظوره التاريخي، وبمعنى آخر الربط بين وضع المرأة الآسيوية، وبين التاريخ الطويل من عبودية الرجل للمرأة وكيفية وضعهما التاريخي، ولهذا فإن الممثل الياباني نويهيكو أوماوياكا مثّل الرجل العجوز (لير) والأم في آن واحد.

وقد خلق المخرج والمؤلفة شخصية جديدة غير موجودة في النص هي «الأم» التي تظهر كشبح يحوم بين الممثلين كما الأشباح في مسرحيات شكسبير، وجعلا الابنة الكبرى تقتل الملك لير، وهذا ما حقق اختلافاً جوهرياً مع النص الشكسبيري الذي يبحث في أحد جوانبه أهم مشكلة معاصرة مازالت تشكل نكراناً إنسانياً، وأعني عقوق الأبناء الذي كان ومازال كالماكينة التي تثقب قلب الأب، هذا العقوق بالذات هو الذي جعل الملك لير الشكسبيري يصرخ وسط عاصفة هوجاء في ليل حالك الظلمة والبرد:

«لنعبر هذا الليل حتى لا يحيلنا إلى مجانين».

وبالتالي هو السبب الرئيسي الذي حول هذا الشيخ الهرم إلى ما يشبه بقايا إنسان يدور ملتاثاً ومخبولاً حتى مات من كثرة الهمّ والغضب بعد أن عاف مملكته بكاملها لبناته مقابل رحمة وعطف من قبلهن على شيخوخته، لكن عقوقهن وزيف سريرتهن أديا به إلى اليأس والحنق

والغضب والمسكنة، كما جاء في النص الشكسبيري، وهذا هو الذي أدى إلى عدم التوازن في المعادلة الإنسانية، وبالتالي أدى إلى السخرية من بقايا الإنسان هذا، لأنه حاول أن يقايض عطفاً وحباً مزيفاً بدولة مع كل ربوعها الواسعة، كما أشرنا إلى ذلك في تحليل نص المسرحية.

إن النص برؤاه اليابانية وإخراجه المعتمد على التراث الآسيوي، انطلق واعتمد على الابنة الكبرى للملك لير التي قتلت أختها والأب (لير) وأصدقاءه الأوفياء أيضاً، وفي النهاية يجب أن تُقتل بموافقة وإشراف الأم كعقوبة لها، لكن المخرج رفض هذا الاقتراح من قبل المؤلفة – الدراماتورج، فعالجته المؤلفة من جديد باعتمادها على الفكر البوذي الذي يعتمد ويؤكد فكرة مهمة هي: إن الخلاص يأتي من خلال العمل الخيّر المضني إزاء القسوة في الحياة.

إن لير الياباني – الآسيوي هو شخصية ميتافورية – مجازية، انطلاقاً من أن النص الجديد هو تحد للنظام البطريركي وهذه فكرة معاصرة، فالكثير من المجتمعات الآسيوية، وبالرغم من دخولها إلى التحضر التكنولوجي في الوقت الحاضر، إلا أنها مازالت تعيش في علاقات ومجتمعات إقطاعية بطريركية، وفي محاولة لتقديم البديل، إلا أنه يعكس فقط واقعاً سياسياً.

ولهذا فإن المخرج أطلق عليه واقع آسيا الراهن وربط بين مأساة عائلة لير وبين المجتمع المعاصر، أي الربط بين القديم والجديد في المفاهيم الاجتماعية، وبالذات حول سلطة المرأة بحيث ترمز الأخت الكبرى إلى آسيا الجديدة التي تصبو إلى التغيير من أجل أن تتخلص من قديمها.

وقد حاول المخرج أن يعبر عن هذه الفكرة من خلال الأسلوب الفني الإخراجي عندما مزج بين تراثين وثقافتين بعيدتي الجذور تاريخياً في آسيا وهما «مسرح النو» الياباني من خلال تمثيل الياباني نويهيكو أوماوياكا أحد ممثلي هذا النوع من الفن لدور لير، والأوبرا الصينية التي عبرت عنها يانك كيهيو إحدى ممثلاتها المعروفات، وهي التي مثلت الأخت الكبرى.

وهذا الجمع بين فنانين تراثيين مختلفين بالرغم من تباينهما في التكنيك عموماً، ومرادفات المعاني التي يمنحها التكنيك الحركي للممثل الراقص، فتحولت إلى نوع من اليوغوريا والأسلبة الفنية والمجازية والاستعارية (الميتافورية)، ولكن المخرج كان واعياً لهذا الاختلاف، وبالتأكيد فإن هذا منح العرض بعداً سيميولوجياً وتأويلاً غنياً فائق التصور في الرؤيا الإخراجية.

إن عرض لير هو تحقيق الطموح في خلق نتاج فني من خلاله يمكن إنجاز أسطورة أو خرافة عن آسيا الجديدة بعد أن يمنحنا صورة راهنة وحقيقة معكوسة في مرآة صافية عن الهوية الآسيوية في ذات الوقت. وهذا ما أكدته الباحثة الدنماركية أنيتا ماكس هانسن في صحيفة اليولاند بوستن (بأن لير هو من ذلك النوع الفني الذي يدفع بالغرب للانتباه الحذر لنهوض آسيا الجديدة فنياً، بعد أن تحقق مثل هكذا عرض بهذا الإبهار الفني).

وبالرغم من أن الممثلين يتحدثون بست لغات آسيوية، إلا أن اللغة الفنية المسرحية والبصرية هي التي كانت تبهر السمع والبصر والبصيرة. إن هذا العرض الذي استخدمت فيه الجماليات الفنية للتراث

الآسيوي بهذا الشكل المبدع لتقديم لير الآسيوي أعطى يقيناً بأن حرارة الشرق ستؤكد مسرحاً مستقبلياً متميزاً.

في هذا العرض كل شـيء مكشـوف وعلـى الطريقـة اليابانية – الآسـيوية. خشبة المسرح السـوداء المائلة توحي بأرضية أحد البيوت اليابانيـة، وقد أدت الإنارة دوراً كبيراً في خلق ذلك الجو الأسـطوري مـن أجـل التأثير في المتفـرج للدلالة بـأن لير من الممكـن أن يكون كائناً أسـطورياً وليس من عالمنا. لذا فإن الإنارة تشـبعت بدخان كثيف وموسـيقى أسـطورية تخللها الضرب بالصنوج اليابانيـة العنيفة ذات الإيقـاع الـدال، ومن المعـروف بأن المسـرح الياباني يعتمـد الإنارة البيضـاء من مصادر البروجكترات المكشـوفة أيضاً التي نراها وهي تتقاطع بحركتها الضوئية مع أحداث هذه التراجيديا.

وفـي هذا الجـو يبرز الممثل – المغني وبلغة آسـيوية يغني أغنيته الحزينـة عـن أولئك الذيـن ماتوا ثم يصمـت ويخرج بهـدوء، وكان الموسـيقيون الجالسون على جانبي المسـرح يتابعونه بآلاتهم الحديثة. والموسـيقى طوال العـرض تعبر دائماً عن إيقاع المشـهد أو الحدث، وعندما ينتهي المشهد تنزل ستارة خفيفة من الأعلى.

وفي مشهد توزيع المملكة تصمت كورديليا بشكل مطلق والموسيقى العنيفـة هي التي تعبر عن دواخلها وعن فكرة الحدث والمشـهد، فهي بملابـس بيض غريبـة وعصابة بيضـاء أيضاً على رأسـها ووجهها مصبوغ بالأبيض دلالة لأسبقية الموت على الأحداث.

«لير: (يصرخ هادراً) أنتِ لست ابنتي».

يقولهـا بغضب الأب الخائف من نكـران الأبوة. وتبدأ رقصة تعبر عمـا بداخـل كورديليـا وغضب لير وهو بملابسـه اليابانيـة وقناعه، فيتحول الحوار إلى غناء أو إلى إيقاع غنائي (القناع يتغير في المشاهد الأخرى وحسب الحالة الشعورية الداخلية).

فتتشـكل مجموعتـان على المسـرح تعبـران برقـص يختلف في إيقاعـه لتقوية دلالاته الحركية والمعانـي الخاصة عندما تجلس الابنة الكبرى على العرش. يصمت الممثلون – الراقصون ويحملون العرش ويخرجـون وهم يغنـون أغنية حزينـة، لكنها معبرة لتبقـى كورديليا وحدها على المسرح.

وعندما يدخل المهرج إلى المسرح وهو بحركاته الطفولية الساخرة، يتحـول الإيقـاع إلى ضربات موسـيقية سـريعة وطبول لهـا دلالاتها التأويليـة التي لهـا علاقة بدور المهـرج – وهو بملابسـه المعاصرة ويحمـل كاميرا فيديو للتصوير – وسـخريته من ليـر ومعرفته بحقيقة بناته، فيأخذ صوراً للممثلين الآخرين وأحياناً للجمهور.

المهرج يضع الكرسـي الذي هو في الأسـاس سلة للمهملات على رأسـه، وبعد أن يكشـف دواخل لير وغباءه ويسـخر من تسـرعه في توزيع مملكته يخرج ساخراً.

يعبر الشـريك عـن دواخـل الممثل الآخر الذي يقاسـمه المشـهد والحـدث بالأنيـن والهمهمة والصـراخ المكتوم، وهذا هـو جزء من الوسـائل الموجودة في المسـرح الشـرقي عموماً وكذلك في المسرح اليابانـي.

عندما تطرد الابنة الكبرى والدها الملك لير نشاهده واقفاً وحيداً في الظـلام على مرتفع والممثل الآخر يعبر عن دواخله غنائياً.. لير يكمله حوارياً ويبدو المشهد حلماً، وذلك لأنه الآن يحلم بكورديليا، فتظهر له ويدوران على بعضهما، يدوران ببطء، وعندما يحاول مسـكها تهرب منه، ثم يبدأ التجويد وكأنه يتلو القرآن الكريم، والمهرج في ذات الوقت يلقي مونولوجه. إن الكثير من الأغاني والأداء مشـابه للأداء الشـرقي كما في أغانينا الحزينة.

كورديليا.... يا نور الدنيا الحالم

الأميـر زوج الابنـة الكبـرى يسـحل كورديليا من شـعرها حتى يقتلهـا، والممثلون الآخرون يعبرون عن آلامها. أحدهم يضرب قطعة قماش مبللة بالماء، يضربها على الأرض والصدى نسـمعه من الطبل والموسـيقى. بعد قتلها ينوح لير ويحمـل رداء أوفيليا الأبيض بدلاً من الجثة، ويتحول غناؤه بحزن آسيوي إلى نواح كالأم الثكلى، وتتصاعد الموسـيقى الحية، ولير مسـتمراً يدور بالرداء وتتحول الموسيقى إلى نـواح. وبالرغـم مـن أن أنين ليـر ومونولوجه طويل جـداً، لكنه مهم للتركيز على الجريمة في قتل نقائها.

وفي النهاية يخلع لير قناعه ويحمله بين يديه، ابنته تقتله وكورديليا تتحول إلى طير، يوجه الممثلون مرايا بوجه الجمهور والمهرج مستمر بإلقاء حواره الساخر.

وفي بعض الأحيان يعتمد الممثل على قناعه الحقيقي، أي إن الممثل اليابانـي والشـرقي عموماً يمتلك القدرة لتحويـل وجهه إلى قناع حي.

وفي ذات الوقت يستخدم الممثل دائماً سواء في الملابس أو الديكور، الألوان اليابانية المعروفة في مسرح النو.

يوليوس قيصر.... السلطة والحرب

قدم المخرج الإيطالي روميو كاستيللوسيس يوليوس قيصر بامتداده التاريخي مستخدماً المصادر التاريخية الحقيقية للقصة والأحداث الدموية التي جرت في زمن هذا القيصر الروماني، وإغناءها من خارج النص الشكسبيري، فمن خلال تأثير الكلمة والصورة الذي ميز العرض، استطاع المخرج أن يشخص مرض العصر، وأعني الصراع من أجل السلطة، كما أن العرض ذكرنا بمجانية الحرب، حيث ألغى هذا العرض بشكل مؤثر الحدود بين الخيال والواقع، واعتمد الكلمة الشكسبيرية البصرية وتعبيرية الصورة والرمز الفيزيقي لتحرر الجسد في فضائه التعبيري.

العنف وهستيريا الروح في النص الشكسبيري (ريتشارد الثالث أنموذجاً)

(يا بومة الموت الرهيبة،

يا مبعث الرعب للأمة وسوط عذابها المخيف

إنّ أجل ظلمك ليدنو) شكسبير/ هنري السادس

دولة العنف بمزاج سوداوي

اتفق الدارسون تاريخياً على أن أهم تراجيديات شكسبير وأكثرها

تكاملاً فلسـفياً وفكرياً وفنياً هي أربعة: ماكبث، هاملت، عطيل، الملك لير.

وفي رأيي أنهم أهملوا أكثر مسرحياته تعقيداً وتواصلاً مع عصرنا الحالي، وأعني نص ريتشـارد الثالث، بالرغـم من أنه كتب في حياته التأليفية المبكرة، وعدم اتفاقهم على كون شكسبير هو المؤلف الحقيقي لهذه المسـرحية، إلا أنها تعد من التراجيديات الشكسبيرية التي أسلبت حقبة زمنية طويلة، لأننا نستطيع أن نتمعن من خلال اللمحات الفكرية والفلسفية الشكسبيرية لأخطر أحداث ذلك الزمان.

إضافة إلى أن تكاملية ريتشـارد بشروره وطموحه وقوته وضعفه وخيره وكاريزماه تجعله أحد الأبطال التاريخيين النموذجيين للانقلابات العسكرية والحروب المعاصرة اللامجدية التي تَمَيز بها عصرنا أيضاً.

وهذا الجانب هو الأهم في معاصرة شكسبير، لأنه عالج موضوعة القسـوة والعنـف بوعي تنبئي فـي مجمل نصوصه، سـواء في عنف الحروب أو عنف الأسلاف (كما في روميو وجولييت)، أو حتى عنف الـذات ضـد الآخر الـذي يدفع إلى سـيادة العقل التآمري في بشـاعته اللاأخلاقيـة، وحتى ذلك العنـف غير المبرر فـي كوميدياته، أو بتلك القسوة التي تسري كعدوى الطاعون كما في العنف السيكولوجي الذي مارسـه ياجو ضـد عطيل، ومارسـه الأخير ضد نفسـه وضد حبيبته دزدمونة.

وقد تجلت موضوعة القسوة والعنف في أوج دلالاتها في مسرحية ريتشارد الثالث التي كتبت بين (– 1590 1593) وتعتبر تكملة للأجزاء الثلاثة لمأساة الملك هنري السادس. فهي تعالج نهاية الصراع الدموي

الـذي كان قائمـاً بين عائلة يورك وعائلة لانكستر. وقد بدأ ريتشـارد الثالث في التخطيط لتسلم السلطة منذ أن كان دوقاً في عهد الملك هنري السـادس ورسـم خططه الشيطانية المدروسـة والطويلة المدى بهدوء وطول بـال، فهو يقتل الملك هنري وابنـه ليمهد طريق العرش لأخيه أدوارد، لكنه كان متيقناً بأنه سـيقتل نصـف عائلته من ضمنها إخوانه وأقرب مناصريه، ويمارس زواجاً محرماً عندما يتزوج ابنة أخيه، من أجل تأسيس دولة العنف حسب مزاجه السوداوي العدمي.

ولتحقيق طموحه هذا انسـاق ريتشـارد الثالث إلى آلية كأنها حتمية وقدرية لا تحتاج إلى كثير عناء، فقط أن يزيح من يعتقده سـبباً لعرقلة مشروعه، أو يرسل أي إنسان مهما كان قريباً منه إلى الموت فقط لأن مزاجه سـيئ، لأنه يعتقد بسـخرية بأنهم لا ينفعون، وإنه بهذا يسـاعد الرب والضحايا في ذات الوقت للذهاب إلى السماء لأنها أصلح لهم من الأرض، لذلك فهو نموذج للبطل العدمي المضطرب لدرجة الهستيريا، والذي يؤمن بجبرية خططه الدموية التي ستشكل المصيدة التي لا فكاك منها في المستقبل لدرجة يمكن أن نصادفه في التاريخيات الشكسبيرية وأيضاً في عصرنا الحاضر.

المـرآة المرائيـــة

عـاش الملك ريتشـارد تاريخياً ما بيـن (1485 – 1452)، وعندما مـات أخـوه أدوارد الرابـع أصبح وصيـاً علـى ابنه الطفـل أدوارد الخامس مرشـح العرش. ومن أجل أن يدير السـلطة بحزم، يأمر بقتل أخيـه كلارنس والطفل مرشـح العرش والطفل الآخر مـن العائلة في سـجن البرج المرعب، ويسـمح بتناقل الإشاعات السيئة لتشويه سمعة

العائلة الملكية بما فيها والدته الملكة من أجل تسلّم السلطة. وينجح عن طريق القيام بالكثير من المؤامرات والتسلكات اللاإنسانية وبتأثير من الشخصيات الفعالة في القصر، بتنصيب نفسه ملكاً، لكن حكمه دام سنتين فقط (1483 – 1485) تحولت فيهما إنجلترا إلى جحيم وكابوس مرعب خلّف الكثير من القتلى والمشوهين روحياً.

كان هذا التتابع التاريخي ضرورياً لمعرفة الملامح الأساسية التي يحاول شكسبير أن يسبغها على بطله حتى يكون متكاملاً، متنوعاً في صفاته، ومتلوناً في أبعاده السيكولوجية لدرجة تدفعه إلى الإيمان الكامل (بأن الضمير البشري ليس إلا كلمة يتداولها الجبناء قصد بها أول الأمر أن تخيف الأقوياء).

ومثل هذا البطل الذي منحه شكسبير الكثير من التفرد والتمايز سيساعده على اجتياز الزمن ليصبح بطلاً لكل عصر وأوان. فهو طاغية قاس، ولكنه يذرف الدموع الغزيرة على أصدقائه عندما يرسلهم هو للموت. قاتل شرس (أراق الدماء الحارة كأنها مياه يغسل بها يديه). وهو السفاح الذي أسس مملكة الأموات – الأحياء. رقيق المشاعر في لحظات الحب، عنيف لا يطاق عندما يغضب، بطل يتخذ كل وسيلة للوصول إلى ما يريد، ثم يقتل كل من كانوا وسيلة لغايته، ومن أجل أن ينقذوا رؤوسهم، يفرض عليهم لعبته الخطرة ومداعباته المخيفة، فيجبرهم على أن يتجسس أحدهم على الآخر، أما هو فلا يثق بأي منهم، بل يفضل قطع رؤوسهم جميعاً إذا اقتضى الأمر.

وبما أن شكسبير كان واعياً لقدرات بطله التدميرية هذه، رسمها بتأن للوصول إلى شخصية منسجمة مع طموحاتها الذاتية، بحيث

يصبح شرورها تكاملاً لها. وبالرغم من قسوة وعنف زماننا ولامعقولية الكثير من جوانب حياتنا، إلا أننا لن نصدق هذا الكم الهائل من الشرور والأحقاد التي يمارسها ويشيعها ريتشارد الثالث، حتى إن الأميرة آن - التي قَتَلَ والدها وزوجها ووالده الملك هنري، وتزوجها عنوة وتشفياً، ومن ثم اعتقلها بعد الزواج وقَتَلَها بعد أن أشاع بأنها مجنونة - إن هذه الأميرة، الزوجة المنكوبة تصرخ بالحرس عندما ترى ريتشارد:

«ماذا، أترتجفون؟ أمرتعبون أنتم؟

وأسفي، لا ألومكم، إنكم بشر

ولا تستطيع عيون البشر أن تحتمل النظر إلى الشيطان».

وتؤكد الملكة مارجريت زوجة الملك هنري السادس، أن ريتشارد «يعضّ حين يتملق، وحين يعض يخلف نابه المسموم قرحة قاتلة، فقد تركت الخطيئة والموت والجحيم سماتها عليه، وقامت على خدمته كل شياطينها».

إن سلوك ريتشارد هذا يخلق رعباً لدى الآخرين، لذلك فإن الألقاب والصفات التي تذمه في النص أكثر من التي تمدحه فهو (الشيطان ورسول الجحيم، كتلة الدنس، الشرير، المسيخ، العبد الرجيم، المولع بسفك الدماء، القاتل، القنفذ، الخنزير البري، قبضة الجحيم، الأفعوان التي تقضي عيناه القاتلتان على كل من ينظر إليه، الملك السفاح، الذئب، كليب الجحيم، الضفدع، العنكبوت، المتضخم بالسم، خالق الجحيم في الأرض السعيدة... وغيرها الكثير) وجميع هذه اللعنات والأوصاف منسجمة بلا حدود مع شخصيته.

فقدرة العقل والخيال والمهارة الدرامية لشكسبير تكمن في تحويل الأبطال التاريخيين إلى أبطال دراميين على خشبة المسرح، لكن بسمات جديدة وتحليل سيكولوجي وميثولوجي في الكثير من الأحيان. ففي الوقت الذي يكونون فيه شموليين إلا أنهم نموذجيين يؤسلبون العصر الذي يعيشون فيه، ويعبرون إلى أزمنة مستقبلية. إذاً ما هي المكونات التي تشكل شخصية عدمية تمتلك القدرة على التدمير، لدرجة انسجامها وتماهيها بشكل مطلق مع أهدافها وكينونتها وشرورها الذاتية كما هي شخصية ريتشارد؟

التوت البري المُريع

يجيب الفيلسوف الدنماركي سورين كيركغارد عن السؤال السابق عندما يفسر سلوك ريتشارد بأنه إمكانية التخلص من قيود ما يطلق عليه (الإلزام الباطني الذاتي) الذي هو الأساس الحقيقي للأخلاق، من أجل أن يؤسس قانونه الخاص، ومن خلاله فقط يبني دولة العنف الخاصة به. وأحد الأسباب التي دفعته إلى أن يرفض الالتزام الأخلاقي العام هو الشفقة التي كان الآخرون يمارسونها إزاءه منذ طفولته وبهذا الصدد فإن كيركغارد يجزم (بأن الطبيعة الفخورة يمكنها أن تتحمل كل شيء عدا شيء واحد هو الشفقة)[39]

في كتابه «سورين كيركغارد – حياته وأعماله» يكتب فيرتوف برانت عن الفيلسوف الدنماركي بأنه من غير الصحيح أن يولد الإنسان دون خطيئة ويكون ضحية للشفقة، وهي مشكلة لازمت ريتشارد الثالث طويلاً، لأنه ولد مشوهاً (بحدبة على الظهر)، مما يدعو إلى عطف وشفقة الآخرين، وهذا بالذات هو الذي خلق كآبته وسوداويته

التي تؤدي إلى هستيريا الروح واضطرابها، فيصبح القتل وممارسة الشرور والعنف هو النقيض المواجه للشفقة. ويقيناً فإن السبب الذي جعل ريتشارد بهذه الشيطانية هو عدم استطاعته تحمل الشفقة التي كان تحت رحمتها منذ طفولته، وأيضاً كرد فعل على مخزون ذاكرته المليئة بصور شفقة الآخرين التي تؤدي إلى شعور الإنسان بالعجز. وبهذا يختار فريتوف برانت اسم المؤلف ريتشارد الثالث كينونته وذاته وفعله الحياتي بعنف، ومن هذا المنطلق فإن مؤسس الوجودية سورين كيركغارد يعتبره (أعظم شخصية شيطانية رسمها شكسبير بشكل لا يمكن مضاهاته).

لذا فإن الكثير من الدارسين يشيرون إلى تأثير التشويه الجسدي لديه على سلوكه السيكولوجي والاجتماعي، وهو ذاته يؤكد هذا التشويه كما في بداية المسرحية، فيتذمر ساخراً بأنه القبيح الذي لا يصلح لممارسة فنون الحب، ولم يخلق بصورة طبيعية ليمتع حبيبته، فقد خلق على عجل دون جمال المحبين الذي يسلب قلب حسناء مختالة لعوب، فهو من الذين حرموا اتساق القسمات، إنه المشوه المنقوص، إنه ريتشارد الذي تنبحه الكلاب التائهة إذا وقف أمامها لما تراه من غرابة هيئته.

ومثل هذا البطل المتفرد بهذا التعقيد السيكولوجي لا يجد شيئاً من المتعة يتسلى به في وقت السلم، إلا أن يتغنى بخلقته المشوّهة وهو يقوم بهذا متعمداً من أجل أن يُراكم من أسباب حقده في عالم فاسد وموبوء. ومادام كل شيء آيلاً إلى العدم:

«فلأكن شريراً

مادمت لا أصلح للحب

ولا للاستمتاع بهذه الأيام الجميلة الزاهرة (أيام السلم)

ولأميز تلك الأيام ومتعتها اللذيذة بغضبي وحقدي».

ومن خلال هذا يتضح مفهوم ريتشارد الخاص للعنف والشر، فبالنسبة إليه ليس هنالك إنسان شرير، وإنما الإنسان بالضرورة يجب يكون طموحاً، ومن أجل أنانيته الضيقة عليه أن يسحق كل شيء يقف في طريقه.

لقد فتح الطموح الدموي الطريق واسعاً أمام أنانية الذات الريتشاردية لممارسة العنف والقسوة من أجل أن يتحول الطموح إلى شر ويصبح الشر طموحاً. وبهذا يتشكل القانون الفلسفي لريتشارد، أي مقابلة الحب والطموح بالشر والعنف، ولتحقيق هذا لا بد من تركيب سيكولوجي خاص، وسمات فيزيولوجية متميزة، تؤهله للقيام بفعل التدمير للوصول إلى أقصى الطموحات وهو – تأسيس دولة العنف – التي قد تشكل انتصار وسقطة ريتشارد أو البطل التراجيدي الشكسبيري عموماً.

ومن أجل تحقيق هذا الطموح يعمد ريتشارد الثالث منذ البداية إلى وضع مخططاته الجهنمية ويشرع في تحقيق مقدماتها، بدءاً من الظنون السيئة، والتشهير لخلق الكره بين أخيه الملك وأفراد العائلة المالكة الآخرين قبل أن يستلم السلطة. ويساهم ذاتياً بوضع بعضهم في السجن أو حتى قتلهم، ومنذ هذه اللحظة تمتد شبكة العنف إلى رقاب الجميع دون تمييز لتشكل الفوضى في العقل والمجتمع:

«دوق جلوستر (ريتشارد): سيدتي إنك لا تعرفين شيئاً من

شرائع الرحمة، التي تجزي بالشر خيراً،

وباللعنة بركة.

آن   أيها الشرير، إنكَ لا تعرف شيئاً من شرائع الله أو

الإنسان، وما من وحش خلا قلبه من الرحمة، مهما

بلغت ضراوته.

ريتشارد: ولكن قلبي لا يعرف الرحمة مطلقاً، فأنا إذاً لست

حيواناً.

آن   ما أعجب أن تنطق الشياطين بالحق.

ريتشارد: وأعجب من ذلك أن يستبد الغضب بالملائكة».

إذاً إضافة إلى قدرته الحوارية والتأويلية، ووضوح ذهنه وصفائه، هنالك تأكيد على منطق جديد لا ينسجم مع المنطق العام، إذ يدلل على ذات وشخصية ريتشارد بكل تجلياتها، وهذا المنطق ينحصر في أن الشر الذي يمارسه إزاء الآخرين يجب أن يجزى خيراً، وإذا كانت أفعال ريتشارد تعد شراً حسب الآخرين، فإنها تعتبر خيراً وضرورة تاريخية حسب منطق ريتشارد، ففعل الشر هو خير يمنحه ريتشارد ويتناسب مع شخصية القتيل، فكل ميتة تتناسب مع جلال صاحبها ومكانته، لذا فإنه يعلق على قتله للملك هنري السادس بعد أن حجزه في سجن البرج فترة طويلة:

«لأني رأيته أصلح للسماء منه للأرض».

وبما أن العصر يحمل الكثير من تناقضاته، فإن البشـر سرعان ما يتحولون إلى مرايا مرائية:

«فما دام كل وضيع قد صار سيداً، فإن الكثير من السادة قد أصبحوا وضعاء».

لكن ريتشارد يحقق العدالة في هذا التناقض ضمن مفهومه الخاص للشـر، لذلك فإن مفاهيم مثل الرحمة والحب لها دلائل مختلفة لديه عن منطقنا نحن، فرحمته وحبه يشـملان كل من يحبه. ومن أجل أن يعبر عن هذا الحب بكل علانية، فإنه يحيك أقذر الدسـائس لكي يرسـل من يحبـه إلى الموت حتى يعطي الشـرعية لقتل من يظـن بأنه يعيقه عن تحقيق مشـروعه الحياتي المقدس وهدفه الأسـمى وهـو دولة العنف، وهذا يشمل الجميع بمن فيه أخوه كلارنس:

«ريتشارد: أي كلارنس، أيها الساذج الآمين، إن لك في
نفسي من الحب ما يحملني على أن أبعث
بروحك قريباً إلى السماء إلى الجنة».

فالحب والرحمة يعنيان في قاموس الكره لديه، خوفه وحرصه على من يحبه، وحتى لا يسـمح لمن يحبه أن يخطئ ضده في يوم ما، لا بد أن يقتله ليرسله إلى الفردوس.

ومن جانب آخر، فإن الهدف الأساسي لممارسات ريتشارد هو تعميم العنف والفوضى والقسوة والروح التدميرية في كل شيء، وضمن هذا المنطـق فإن منح حبـه لمحبيه يعني منحهم عقده السـيكولوجية، فعلى الجميـع أن يلبس قناعه، وأن يتكلم بـذات الطريقة ويتحرك ويتصرف

بذات الحركات، ويوزع عليهم ملابسه بألوانها المفضلة لديه، والتي لا يلبسها إلا مرة واحدة حتى يراهم على شاكلته، وأن يأكلوا ذات الطعام الـذي يحبه، إنه طاغيتهـم المحبوب يفعل بهم ما يشـاء، فمثل عبودية هؤلاء الممسـوخ، أشـباه الرجال، أصحـاب الدماء البـاردة والضحك الغليظ (الرجال الجوف.. الرجال سـقط المتاع) الذين خلقهم ريتشـارد كحاشـية له (ومازال الدكتاتور المعاصـر يخلقهم حتى الآن)، فأصبح منقذهـم ومصيرهم، هؤلاء لا يعرفون ما الذي سـيحل بهم دون طغاة مثلـه، حيث إن وجـود هؤلاء الطغـاة البرابرة يعتبر نوعـاً من الحل لهم في حياتهم السياسـية والاجتماعية. فإذا كان الشـر هو اسـتثناء في الحياة، فإن ريتشـارد قادر على تحويل هذا الاستثناء إلى قاعدة عامة، وعلى هذا الأساس فجميع خططه لم يكن هدفها الاستيلاء على السلطة فحسب (فهذا سهل المنال بالنسبة إليه) وإنما الأهم أن يعيد تشكيل الذات البشـرية من جديد حسـب هواه، وأن يعيد بناء الدولة وآليتها من خلال تخريبها حتى يؤسس للعنف دولته وقانونه ومؤسساته وجنوده السريين الذين يمارسون حرياتهم في دولة الاستثناء الريتشاردية.

إن ريتشـارد الثالـث لا يمكـن أن يمـارس فعله الحياتـي وتحقيق طموحـه الأعظم (الدولـة) بوجود أخيه كلارنس وأخيـه الآخر الملك أدوارد، فـالأول مـن المحتمـل أن ينافسـه على العـرش، إضافة إلى سـذاجته وأمانته اللتين لا يمكن لريتشارد أن يطيقها، أما الملك أدوارد فإنـه يملك القانـون وبيده كل شـيء، وهذا كله يعيق فعالية ريتشـارد الـذي يود أن يمتلـك القوة بكلتا يديـه. فعلى كلارنـس أن يترك الدنيا لـه ليعبث بها على هـواه كملك مسـتقبلي. لذا فإنه منشـغل بهما، مما يجعله مشوشاً مضطرباً قلقاً حتى لحظة رحيلهما، عندها فقط يمكنه أن

يحصي أرباحه، لأن مصيره ومستقبله الملكي يخضعان لمنطق الربح والخسارة. وهنا ينبثق سؤال جوهري عن كيفية إقامة دولة للعنف ضمن اشتراطات العقل الريتشاردي؟

فبالرغم من أن جميع مآسي وتاريخيات شكسبير تتضمن إجابة عن هذا السؤال، إلا أن الجميع يترقبون المفاجآت المرعبة حينما يتسلم ريتشارد السلطة باسم (اللورد حامي الدولة) وأول قربان يقدمه لتأسيس دولته هو أنه يأمر بسجن اللورد ريفرز واللورد جراي، فالأول أخ للملكة إليزابيث أرملة أخوه الأكبر الملك أدوارد والثاني ابنها، لذلك فإنها تتنبأ ببداية الخراب الذي سيحل بالمملكة، وبهذا فإنها تؤكد فلسفة العنف والتدمير كقدر لا يمكن الخلاص منه، والذي سيهيمن كالمقصلة على رؤوس أصحاب هذه المصائر البشرية المضطربة التي ينهش قلوبها الحقد وشهوة السلطة:

«الملكة إليزابيث: مرحباً أيها الدمار، أيتها الدماء، أيتها

المذابح، إني لأرى نهاية كل شيء كما لو

كنت أراها برسم مخطوط».

وبهذا فإن الملك ريتشارد الثالث حامي الدولة والأمة ذات الروح الخاوية قد وضع الأساس لدولة العنف مغموساً بالدماء، حيث (سيكون فيها الأخ عدو أخيه، والدم عدو الدم، والنفس عدو النفس) ولن يكون هنالك مكان للابن في قلب أبيه، والأب سيساق إلى الموت أمام ابتهاج ابنه أو ابنته أو أخيه بعد أن وشيا به. وريتشارد هنا صريح وصادق لتحقيق قانونه الأخلاقي في دولته هذه، فيأمر بتنفيذه بهدوء أعصاب:

«بكنجهام: والآن يا سيدي ماذا ترانا نفعل، إن عرفنا أن
اللورد هيستجز لن يستجيب لخططنا.
جلوستر (ريتشارد الثالث): نضرب عنقه يا رجل، ذلك
ما سنفعل. فلنتناول العشاء ثم ننظر بعد
ذلك في إحكام خططنا».

ولكنــه عندمــا يكون رحيماً لــن يتوانى في مســاعدة ضحيته على الهرب، وبهذا فإنه يحقق معادلة تكاملية التناقض البطولي البارادوكسي في الذات التراجيدية.

دولة العنف الريتشاردية

يؤمــن الملك ريتشــارد الثالــث بالعقاب ليس علــى الفعل، بل على الظنون حتى وإن كانت ملفقة، ولتحقيق ذلك يدس جواسيسه ليستدرجوا أصدقــاءه ومن يشــك فيهــم، فيلاحقونهم حتى لحظة زلة اللســان التي تكون كحد الســكين لقطع وريد الرقبة، وبهذا فإن شكســبير يمنح بطله قــدرة التعبير النموذجي ليس فقط عن طغاة عصره، بل هو يعبر أيضاً عن أمثالهم في عصرنا، أولئك الذين يمارسون ذات الأساليب من أجل التنزه على آلامنا.

وتعتبــر إنجلتــرا تحت حكم ريتشــارد دولة العنــف، وهي المكان النموذجــي «للمجــزرة»، أو في كل الأحوال هــي دولة تعوم في دماء مجزرة يشــرف على تنفيذها بدقة متناهية لورد دكتاتور مريض يأمر بالقتــل المجاني، كشــبكة تلتف حول أعناق أصدقائــه وإخوته وأقاربه

وعائلته كلها، وبالتالي عموم الشعب، وقد مارس هذا أثناء وصايته، وعندما أصبح ملكاً تحول القانون إلى أداة ميكانيكية لجعل رغباته تشريعاً، فهو القانون، ولم يعد يحتاج إلى أدلة وبراهين من أجل أن يدفع بضحاياه للمذبحة الجحيمية الرهيبة.

والتزام ريتشارد الثالث الدقيق تطبيق آلية عدالة قانون دولته المبنية على العنف والفوضى المنظمة، يضفي الشرعية القانونية على جرائمه للحد الذي يقيم لهم محاكمات، لكن بعد أن يهيئ القتلة المأجورين وشهود الزور والقضاة (جنود العدالة المزيفون). والمتهمون عادة يُمنعون من حضور محاكماتهم، فهم لا يعرفون قراراتها التي تقرر في الغرف السرية، إلا عندما تتلى على الملأ في الكنيسة في يوم أحد ضبابي بارد، فتكون أرواحهم في السماء قبل أن تكتب لائحة الاتهام كما في مقتلة اللورد هيستنجز، وعندما يطالب أحد من مقربي الملك ريتشارد بتخفيف العقوبة، يأمر بقطع رأسه، ولهذه الأسباب جميعها تتكرر كلمة (آه إنجلترا التعسة) في النص الشكسبيري بلوعة كصدى يحفر في الروح وموتيف على طول أحداث النص. وهي كذلك لوجود كابوس يتنزه في شرفات بيوت الناس، وسرعان ما ينفذ لهم من ثقوب الأبواب والنوافذ وفتحات الهواء. وما ورد عن تعاسة إنجلترا مرادف لجملة (الدنمارك سجن كبير) التي تتكرر في هاملت.

ضمن هذا الجو الكابوسي يحاول ريتشارد أن يستكمل بناء مؤسسة العنف، لذلك فإنه يقسم بالقديس بولص بأنه لن يتناول غداءه إلا بعد أن يرى رأس ضحيته يتدلى. فيصاب الجميع بالتوهان وهم غير قادرين على ممارسة حياتهم، فقط يأسفون أو ينتظرون الموت الذي لا يمكن أن يتحاشوه.

«وأسفاه على إنجلترا، لأن الإنسان فيها يعيش

كبحار مخمور على رأس سارية سفينة، تستطيع

أية هزة أن ترمي به في أحشاء البحر».

«كلب من كلاب الجحيم، يطاردنا جميعاً حتى

الموت. كلب نمت أنيابه قبل أن تتفتح عيناه،

ليمزق الحملان، ويلعق دماءهما البريئة، ويشوّه

ما صنعه الله ويدنسه».

وعندما يتيقن اللورد هيستنجز بقطع رأسه يصرخ:

«أيها السفاح ريتشارد، أي إنجلترا التعسة، إنني أتنبأ

لكما بأشق مصير شهدته الأيام. فإن من يضحكون

لمصيري، عما قليل سيلقون حتفهم».

وبالرغم من كل هذا فإن ريتشـــارد يحس بحاجته إلى البكاء، حينما يرى رأس صديقه مدلى، حيث كان يحبه أعظم الحب، وفي هذه اللحظة تصبح مشاعره خاصة، حميمية، ورقيقة أيضاً.

«ولكن الظلم لا يورث إلا الظلم، والقتل سيتتبع القتل».

كما يقول بكنجهام الذي سيأتي دوره في مجزرة لتشييد دولة العنف.

وهكــذا فإن دائــرة العنف الدموية لا بد أن تكتمل، ســواء كان ذلك بالذين قُتلوا أو الذين يتراءى لهم في أحلامهم بأن الفأس ســتقطع وريد

رقابهم قريباً. ففي دولة الاستثناء التاريخي هذه لا بد للجميع من رؤية الدرب الذي سيؤدي بهم إلى المجزرة، فمقصلة القانون الأخلاقي لهذه المؤسسة لا تفرق بين الرؤوس إن كانت صديقة أم عدوة.

فبكنجهام كان من أشد المخلصين والمؤمنين بالطاغية، بعونه استطاع ريتشارد أن يتسلم السلطة، وببصيرته النافذة وإمكانياته الدبلوماسية، استطاع أن يقدم الكثير من الخدمات المهمة لسيده، فهو يوكل له أعقد المهمات فيقوم بتنفيذها بإخلاص لا مثيل له. لذا فإن الدكتاتور لا يمكن أن يستغني عنه مطلقاً.

ففي اليوم الأول الذي ينَصّب ريتشارد نفسه فيه ملكاً، يلتفت إلى بكنجهام ويدعوه لأن يفكر معه بوسيلة للتخلص من ابن أخيه الأمير الصغير وارث العرش بالسرعة القصوى، وعندما يرجوه بكنجهام أن يمنحه بعض الوقت للتفكير، تبدأ الظنون السود وهستيريا الروح العدمية تأثيرها في نفس ريتشارد، فيثير طلب صديقه بالتريث، حفيظته، لدرجة أن يصبح هذا سبباً للتخلص منه. فالحرص والتردد المنطقيان من قبل بكنجهام في اتخاذ خطوة تمس مصير الدولة ووريث عرشها، تشكل حتمية موت حافظ أسراره، كالذي يحفر قبره بفأسه. وملك مثله ينسى حديثه الذي يشكر فيه فضائل صديقه ذاته بقوله:

«بفضلك أرقى هذا المجلس السامي، وبعونك

يجلس الملك ريتشارد على العرش».

لكن بعد أن طلب من الملك إمهاله بعض الوقت لتنفيذ ما يطلب، فإن القانون الأخلاقي في دولة العنف وعدمية ريتشارد المبنية على العنف وهستيريا الروح يفرضان أن تتحول ظنون ريتشارد إلى قانون قاس:

«ريتشارد: لن يكون بكنجهام الأريب الماكر،

مشيري بعد الآن، أوقد طال نضاله من أجلي

إلى هذا الحد، حتى يطلب متنفساً.. ليكن».

وبكنجهـام كونه سـليل المؤامـرات ومنفذ دسـائس الملك، يعرف ماذا تعنيه كلمة «ليكن» في قاموس دولة القسـوة والعنف التي يقودها الدكتاتور المتوحش، لذا فإنه يهرب إلى خارج إنجلترا ليشكل جيشاً في المسـتقبل. وإخلاص ريتشارد لمشـروعه الحياتي والمصيري، يدفعه إلى تحطيم كل أمل يساعد معارضيه في أن يلحقوا أي ضرر بمستقبل دولته، ومخاوفه هذه تفرض عليه الزواج بابنة أخيه (الملك المتوفى)، بعـد أن يقتل أخويها، ليقطع الطريق أمام ريتشـموند المعارض له في (بريتاني)، والذي سـيزحف بجيشه نحو إنجلترا، ومن الممكن التفكير في الزواج ليسرق التاج في المستقبل.

لذا فإن ريتشـارد يتلـذذ بتعذيبهـم وقتلهم تحت إشـرافه أحياناً في سـاعات فراغـه، حتـى وإن كانوا من الأطفـال، لأنه يريـد أن يقطع الشـجرة مـن جذورها البعيـدة أو حتى آخر رحم لكيـلا تثمر ما يقلقه. فالأنباء التي تطرب آذان الملك هي قطع رؤوس خصومه، سواء كانوا مـن الأعداء أم الأقارب. ونبأ مقتل الطفليـن الملكيين (ابنا أخيه وريثا العرش) يتحول إلى موسـيقى تطربه وتثير شـهوته لكل شـيء، ولن يكتفي بهذا، بل يدعو القاتل لضيافته بعد العشـاء ليستمتع بالكيفية التي تم بها الاغتيال. بهذا المنطق يؤسس أقسى طاغية عرفه التاريخ قانون دولة القسوة والعنف والفوضى المنظمة.

المظهـــر والقنـــاع وسيكولوجية الزمان

يعتبــر «المظهر والقنــاع» أحد أهم الأســاليب الشكســبيرية التي يشــخص من خلالهــا مفهومه الفلســفي عن البطل وعصــره، لذا فإنه يرد كثيراً في مســرحياته، فمن خلالهما يُظهر الحساسية السيكولوجية لمختلف الأزمنة، بما فيها زماننا الذي يأخذ فيه الخداع مظهر الرحمة، والحقد والفســاد يتقنعان بالفضيلة، ومن خلال إمكانية التلاعب وتبادل الأدوار هذه، تتكشف أخطر أساليب ووسائل التدمير والخراب والتآكل الــذي يعمّ حياة الإنســان ووجــوده وماهيته، وينعكس هــذا على الأمم والشعوب وخاصة سلطاتها غير الشرعية:

(فالمظهر قليلاً ما يتفق مع طوية القلب، بل إنه قد لا يتفق

معها أبداً). ويأسف شكسبير أحياناً لأن:

(الخداع يتخذ هذا المظهر الرحيم، ويستثير الحقد الدنس

تحت قناع من الفضل).

وهذا ينطبق أيضاً على الكآبة التدميرية والإحساس باليأس العدمي الذي هو مرض بعض أبطال شكسبير، كما في ريتشارد الثالث وماكبث وكذلك الملك لير، حيث سيأتي ذكرهما.

وبهــذه المتناقضــات يختــزل شكســبير الأزمنة من خــلال مجمل شــخصياته مثل ياجــو، والملك كلوديوس، وليــر، وماكبث، ويوليوس قيصر، وكليوباترا وليدي ماكبث وجورنيل وريجن وغيرها.

وبصـــدد نص ريتشــارد الثالث، فإن شكســبير خلق بطله بســماته

المتفــردة فــي كل شــيء حتى في حبــه أو في الغموض الــذي يكتنف حياتــه، وكذلك اللغة والمفــردات التي يســتخدمها. فالكلمة لديه تحمل تأويلها الخاص، والحركة تمنح العنف قســوة وجودية، وكذلك الظاهر والمســتتر في علاقته بالآخر، فهــو يمتلك قدرته الحواريــة الملتوية، ممزوجة بالطاقة الشــيطانية على اقتناص الكلمة ذات الأبعاد التأويلية التــي تحتاج إلى أســلوب تفكير للوصول إلى دلالاتهــا، مما يدفعنا إلى تأمل كل هذا بحساسية خاصة.

فعندما يواجه ريتشــارد بعنف من قبل الآخر وخاصة من أقربائه، يتركه على سجيته، يثرثر، ليكشف دواخله وخلجاته، وبهذا فإنه يتورط في السقوط بشبكة الاقتناص، وبالتأكيد لا بد أن يرتكب جريمة عصيان قانون الدولة، وســيكتب قرار إدانته بنفسه. فيتحول ريتشارد إلى حمل وديع إزاء عنف الآخر، كلماته الرقيقة تنبئ عن مشاعر رقيقة ظاهرياً، لكن المستتر منها نابع من بطل يعرف ماذا يريد؟ ومتى؟ وكيف يصل إلى أهدافه من دون مواربة.

وبالرغــم مــن جميع تناقضاته، فإن ريتشــارد الثالــث يكون عادلاً حينما يتعامل مع ذاته بصدق، فعندما تغضب الملكة مارجريت (بعد أن قتــل زوجها وابنها) وتلعن الحضور في مجلس الدولة، يتحفز بعضهم غاضباً ضدها، غير أن ريتشارد يعطف عليها ويدافع عنها:

«لقد قاست من الظلم أكثر مما ينبغي، وإني لأشعر

بالندم لما شاركت في هذا الظلم».

أو يعلق أيضاً:

«فلو استنزَلتُ اللعنة، لكنت قد استنزلتها على نفسي».

أو:

«إني أقترف الإثم وأبدأ بالشكوى، وأتهم الآخرين بأبشع

ما دبرت من شرور».

وكل هذا يدلل على التنوع والغنى في البناء الفكري والسيكولوجي لشخصية ريتشارد الثالث، ويعطي إمكانية تأويل رموز المظهر والقناع في وعي القارئ أو المتفرج.

ما ذاك الرجل المضرج بالدم؟

تضاهي مسرحية ماكبث مسرحية ريتشارد الثالث بحجم الجرائم والمؤامرات والشر المجاني الهادف لتأسيس دولة العنف. والاختلاف بين البطلين هو في أن ماكبث يقوم بالتخطيط للقتل بشيء من التردد والخوف من نفسه أولاً ومن المستقبل ثانياً، لكن ريتشارد الثالث يقوم به بهدوء وصمت وتبريرات مقنعة بحسب مفهومه الأخلاقي الذاتي وفلسفته الخاصة. فسقطة ماكبث وريتشارد التراجيدية – الوجودية هي واحدة، أي التعود على رؤية الدم والانغماس فيه إرادياً:

«لأن صاحب السيف لا تليق به رقة القلب» كما يقول أدموند في «الملك لير»، وكما تكررها الليدي ماكبث بمعنى ما أيضاً. ومن جانب آخر فإن ريتشارد يؤكد:

«لكني قد إنغمست ألآن في الدماء

ولا بد أن تدفع الخطيئة إلى الخطيئة،

ولا مكان لدموع الرحمة في عيني».

وهذا يعكس ذات اليقين الماكبثي عندما لا يستطيع أن يفلت من كابوس الدم، ولا يستطيع أن ينغمر في سقطته التراجيدية هذه أو يتراجع عنها فيضطر إلى الاعتراف:

«لقد خطوت في الدم بعيداً، فحتى لو لم أخض

المزيد، لكان النكوص مرهقاً كما المضيّ».

ويشترك ماكبث وريتشارد الثالث أيضاً في نهايتهما عندما يكونان معزولين دون أعوان، ومحاصرين من ضحاياهما في الكوابيس ليلاً، وبالرماح نهاراً، ويعبر الناقد بلنت عن هذه الحالة بقوله بأن ريتشارد: (لا أصدقاء له إلا أصدقاء الخوف، وسيهجرونه

في أحرج ساعاته).

وفي الغروب الأخير من الأماسي التي أنارت الطريق للحمقى المساكين، يفهم ماكبث الحياة على أنها:

«حكاية يحكيها معتوه ملؤها الصخب والعنف،

ولا تعني أي شيء».

إن هذا التشابه في التفكير والسلوك والنهاية المفجعة بين ريتشارد الثالث وماكبث يؤكد قدرة العقل الشيطاني، سواء كان ذلك في الماضي أم في زماننا المعاصر، الذي يعمل في الخفاء والعلن وبآلية واحدة

لتأسيس دولة العنف التي لا يظهر فيها رجل واحد مضرج بالدم من غرفة الجريمة، كما في ماكبث، بل شعب المملكة بأكمله ليعوم في بحيرة الدم.

وفي ختام تراجيديا السقوط الريتشاردي يهذي البطل بمونولوجه لمواجهة ذاته وكشفها على حقيقتها:

«ريتشارد: وكل لسان يحكي قصة، وكل قصة تنطق بأنني شرير. الخيانة، الخيانة في أبشع صورها، والقتل القتل الأثيم في أقسى ألوانه. جرائم مختلفة في صور متعددة، تزدحم كلها في ساحة القضاء وتصيح مذنب... مذنب! ليس لي إلا اليأس، فما من أحد يحبني. وإذا متّ فلن يأسى أحد لموتي، أجل ولِمَ يأسون، وأنا نفسي لا آسى لنفسي!».

فهذا الشعور المكثف، الذي يختزل حياة بكاملها، وكذلك فشل مشروعه الحياتي والمصيري في إقامة دولته الأبدية، أدى به إلى الوحدة والعزلة، فيتضخم لديه الإحساس التام بعبثية الحياة ويصبح كل شيء لا قيمة له. وعندما يحاصره الموت، يتكثف الوجود كله بحصان يتمنى أن ينقذه من رماح معارضيه، لذا فإن الملك ريتشارد الثالث على أتم الاستعداد الآن لأن يقايض مملكته مقابل هذا الحصان المرتجى، فالطغاة دائماً يغفلون اللحظة الأخيرة التي تحدد مستقبلهم ومصيرهم، بالرغم من أنهم يحتاطون لها، لكن بمرور الزمن يصيبهم الوهن والملل واليأس. ويكرر ريتشارد صراخه:

«حصان... حصان مملكتي مقابل حصان».

فمن غير المعقول الآن أن يقبل أحد ما من أصدقاء الخوف بمقايضة

حصانه بمملكة ريتشـــارد، لأنهم منشـــغلون بإنقاذ رؤوسهم أيضاً، لكن هذا هو ذروة العبث والغروتســك الشكســبيري والسخرية السوداء في فوضى العنف المنظم.

وبالرغم من تطور الإنســان علميــاً ورحابة آفاقــه العقلية، مازال أمثال ريتشارد الثالث وماكبث صدى لخرافة الماموث MAMMOTH القبيح المنقرض. إنه صوت العنف الهادر والقسوة الوحشية والفوضى المنظمة وهستيريا الروح في داخل ذلك الدكتاتور الوحشي القبيح الذي يهددنا الآن جميعاً ليقذفنا في هوة الجحيم المعاصر. هكذا يفهم شكسبير أحداث العنف في عصـــره وعصرنا أيضاً، وهذا يدفعنا إلى أن ندرس ذات العنف الريتشـــاردي في فضاء العرض المسرحي، وكيف قُدم من قبل مخرجين معاصرين.

الملك ريتشارد وحصان الإنقاذ الخشبي

تحرص أغلب مســارح العالم في ربرتوارها المسرحي على تقديم ريتشـــارد الثالث بشــكل متواصل، لأن معالجة التاريـــخ المعقد للعنف وهســتيريا الروح والفوضى المنظمة المعاصرة على خشــبة المسرح كعــرض مســرحي، تحتاج إلى عقــلٍ شــمولي كالعقل الشكســبيري، وشخصية متكاملة في عنفها التراجيدي وميزاتها الفكرية والسيكولوجية – المرضيــة مثل ريتشـــارد الثالث، مــن أجل الوصول إلــى الجوهر الحقيقــي للبطل للمعاصر، حيث يتميز زماننا بوجود الكثير من الطغاة المتماهين مع هذا البطل الشكسبيري.

وقــد قدُم ريتشـــارد الثالث فــي كوبنهاغن في مســرحين مختلفين

أحدهما في مسـرح محافظ على التقاليد المسرحية «المسرح الملكي»، والآخر ينحو الطليعية في برنامجه السنوي «مسـرح بيتي نانسن»، ومن قبل مخرجين معروفين، أحدهما كان في المسرح الملكي بإخراج Jan MAGAARD، والمخـرج الآخر هو Peter Langdal في مسـرح Betty Nansen. وهذان العرضان طرحا رؤيتين إخراجيتين مختلفتين لتحقيق معاصرة ريتشارد.

إذاً ما هو السـؤال الجوهري الذي حاول كل منهما أن يقلقنا به من خلال عرضيهما؟

اختزال التاريخ سيكولوجياً

تركـز الهاجس الإخراجـي للمخرج Langdal في مسـرح Betty Nansen على أن يتماشى النص مع أقصى درجات المعاصرة من خلال مناقشة المشكل أو المرض الوجودي الذي أقلق ريتشارد الشكسبيري، والذي مازال يقلقنا حتى اللحظة، مما تطلب الأمر إعداداً جديداً للنص. فيتكثف منذ البداية لدى البطل ذلك الشـعور العدمي ليؤمن بأن الممالك هـي خواء ورماد كلها. إضافة إلى التأكيد على التاريخ البشـع للحرب كخلفيـة لوحـدة البطل وعزلتـه المرضية، لأنه البطـل المهزوم الذي يعيش حياة تشـبه تلك المرآة المرائية المشـروخة من اليأس والضجر واكتشاف هشاشة الوجود وهو في فوضاه المنظمة.

إن مثل هذا الوعي أدى إلى اختزال فضاء العرض المسـرحي في مسـرح Betty Nansen إلى غرفة مظلمة تثير الوحشـة كأنها مشـفى للأمـراض النفسـية، محاولاً أن يدفعنا إلى ملامسـة التاريخ المرضي

والسيكولوجي لملك كان مشوهاً روحياً بتأثير قبحه وتشوهه الذي يحني ظهره ويشوّه جسده.

وقد فسر المخرج هذا التشويه، بكونه تشويهاً في داخل ذاته أدى إلى شرخ روحه أساساً، لهذا لا يمكنه أن يحب، وهذا ما افترضه ممثل ريتشارد Jesper Christensen مؤكداً عزلة البطل لأنه:

«إنسان مملوء بالكره والقرف الذاتي أو الشعور بالكآبة

لسبب أو لآخر. وبهذا فإنه يكثف مكونات الصورة

للذات المعزولة».

والإعداد الجديد هو اختزال شخصيات المسرحية الخمسين تقريباً إلى ممثل واحد وحيد معزول متوحد مع جثة فتاة صغيرة، وبهذا أصبح ريتشارد الثالث كائناً محكوماً بالوحدة القاتلة، منخوراً باستلابه المعاصر، لدرجة أن وحدته تمتد إلى عزلة وغربة العالم المحيط، أي إلى عزلة الآخرين المحكومين باليأس كمرض حتى الموت.

ويعتقد المخرج Langdal بأن النص يسمح بمثل هكذا إعداد وكأنه كُتب بهذا الشكل:

(في النص الشكسبيري، هنالك تركيز مكثف على شخصية ريتشارد كبطل، كما هو الحال بالنسبة إلى هاملت أو بيير جنت بطل إبسن. أما الشخصيات الأخرى، فتبدو وكأنها ظلال أو فيكورات في المجرى التاريخي. وبالرغم من هذا فإن البطل ريتشارد معزول ووحيد بكامل وحدته، وهذا ما أثار اهتمامي. وعندما أخرجت مسرحية روميو وجولييت في استوكهولم، كنت أشعر مرات عديدة بالإرهاق من وجود

شخصيات كثيرة في المسرحية تبدو وكأنها محشورة في السياق العام، وهذا ما حفزني لإخراج المســرحية بروميو وجولييت لوحدهما). لهذا الســبب بنيت الرؤيا الإخراجية وإعداد النص على مونولوج ريتشارد الأخير الذي يعبر عن عزلته الذاتية القاتلة:

«ريتشارد: (بعد أن يستيقظ من كابوس الأشباح) ولكن من أخاف؟ نفسي؟ ليس هنا أحد غيري، إن ريتشارد يحب ريتشارد، إني أنا.. هو، أنـــا، أهنا مـــن يريد أن يغتالني؟ كـــلا.. أجل إنه أنا.. إذاً لأهرب.. ولكن أأهرب من نفسي؟ يا له من سبب، ولماذا..... إلخ[40]

انطلاقاً من هذا الحوار حاول المخرج والممثل الوحيد في العرض المسرحي التأكيد على تضخيم الذات الريتشاردية، فكل الأشياء تنطلق منـــه، كذات مريضة بقلقها الوجودي، لذلك فإن الســـرد التاريخي الذي جعله شكســـبير مهيمناً على الأحداث وتسلســـلها لا يلعب دوراً أساسياً في هذا العرض، على خلاف العرض في المســـرح الملكي الذي يلتزم تسلسل الحدث الشكسبيري.

وما الممالك إلا رماد كلها

يعتمـــد عـــرض ريتشـــارد الثالث فـــي مســـرح Betty Nansen في كوبنهاجـــن على عزلـــة البطل المنقطـــع تماماً عن كل شـــيء، ما عدا ماضيه الذي يشـــكل كينونته الحاضرة، وهذا يحتم عليه أن يلعب الآن جميع أدوار الشـــخصيات التي شـــكلت ذاك الماضي والتي تعامل معها وســـبب جحيمهـــا أو ســـقوطها أو فنائها مادامت هي تشـــكل كابوســـه، لذلـــك فإن العرض هو مونولوج ديناميكـــي طويل يتداخل فيه الماضي

بالحاضـر. فالعـرض لا يناقش الحرب الأهلية (حـرب الوردتين) في إنجلترا التي اسـتمرت 40 عاماً، ولا حتـى امتداد دلالاتها للتعبير عن الحرب الأهلية المعاصرة، فهذا تفسـير يسهل تأويله لوجود الكثير من الإشارات – في النص الأصلي والإعداد الإخراجي – ، لكن المهم في جوهر العرض كان تراجيدية ريتشارد وذاتيته، من خلال ما يرغب أن يضيفـه المخرج والمعد والممثـل المعاصر، مع حذف كل التفصيلات الأخرى التي اعتبرت فائضة عن النص والعرض.

إذاً كان فضـاء الأحـداث في العرض يركز على ريتشـارد كذات معاصرة، تحمل مفهومها الخاص لكل أمراض الإنسـان وبالذات قلق المـوت الذي جسـده المخرج بفتـاة جميلة وصغيرة كطفلـة تائهة في ضباب الأحلام، تستلقي طول العرض على سرير ريتشارد في غرفته الفارغـة المظلمة والمريعة كأنها هوة شـيطان (حيـز العرض) وهذا له دلالته السـيميولوجية، والتفسير السـينغرافي – الفضائي – والفكر الإخراجـي علق هذه الغرفة بأعمدة نصبت في فضاء قاعة المسـرح، مما جعلها بمستوى ارتفاع البلكون الذي احتله الجمهور المحيط بغرفة ريتشـارد المعلقـة (عالمـه الذاتي) مـن ثلاثة جوانب، فألغيت خشـبة المسرح الرئيسـية، وأصبح جزؤها الأعلى بمستوى بلكون الجمهور، وبهذا أصبح كل شـيء معلقاً (خشـبة المسـرح والجمهـور). وكانت الستارة الرئيسية موشاة بالزخارف ذات الطابع التاريخي، بحيث دللت على تاريخية ريتشـارد الممارس لوجوده الذاتي المعاصر هو وأشياؤه التي تعبر عن عزلته القاتلة، كالسرير بشرشفه الأحمر، وقطعة القماش الملقاة على الأرض ومنضدة وكرسي وتلفزيون أبيض صغير ومغسلة يستخدمها ريتشارد باستمرار للقيء والتبول.

وكل هذا شــكل وجود ريتشــارد الغارق في هوة مظلمة من فضاء كأنه الجحيم، غرفة واحدة مملوءة بأســرارها وألوانها الرمادية الثقيلة المعبــرة عن دواخل ريتشــارد المدمن والمشــتت والغــارق في خوفه وهوســه وفي ظلام الجحيم المحيط الذي يتقاســمه مــع جثة الفتاة التي لا تســتيقظ إلا لتراقب جســد الملك المُنتَهك أثناء تعفنه في لحظة موته عندها يكون لها وجود مهيمن.

وقــد بــرر المخــرج Langdal رؤيته الكابوســية هــذه بأنه (عزل ريتشــارد في غرفته المغلقة، كإيحاء يعكس دواخله وخصوصياته، أي عزلتــه، ومما ســاعد على تعميق هذا هو أن كلمــة الغرفة بالدنماركية تعني أيضاً يصبح، يكون، يوجد في غرفة ما، في مكان وزمان ما، أو يوجد أيضاً في غرفته الخاصة، في وجوده وكيانه الخاص، وهكذا فإنه تأويــل واضح. إذاً كيــف يمكن أن نتصوره وهو في داخل خصوصيته وعزلته الوجودية؟).

بالتأكيــد إن وجــود غرفته المعلقة بهذا الشــكل والقاتمــة حد الكآبة هــو تأويل ودلالة فلســفية عن كينونته، مما يؤكــد أن مثل هذا الوجود لريتشــارد التاريخي والمعاصر، لا بد أن يكون معلقاً في مكان وزمان ما. وهو في هذه الغرفة بالذات يتحتم عليه أن يلتهم باســتمرار كميات كبيــرة من الحبوب المخدرة لكــي يتقيأ وجوده. وحيد يخور وهو يدور منعزلاً في صيرورته، هائجاً، يضع في جيب سترته قنينة خمر كمدمن مهووس، كالذي نصادفه في زوايا الشوارع الأوروبية المظلمة الباردة، تعبث الريح بهيئته وهو ملتف على نفسه لكي يتماسك.

إن المخــرج حــاول خلــق علاقة غروتســكية ســاخرة مــن الحياة

والوجود، فحول ريتشـــارد إلـــى ثرثار مخدر ومضطـرب كبير، لأن إحساســـه بالقلق الوجودي يدفعه إلى البكاء بســـخرية على جسد المرأة الذي يوحي بالموت. وبالرغم من رغبته ومحاولته ممارسة الجنس مع الجثة إلا أن طراوة بشـرتها ورخاوته ينسيه الأمر، فيبدأ حواراً طويلاً مع جســدها، ولكن الإحســاس المتجذر بوحدته يدفعه إلى الخوف حتى من جسده هو، فيضطر إلى التحدث مباشرة مع الجمهور.

وإن كان لجـوؤه هذا إنقاذاً وقتياً لــه، إلا أن الجمهور غريب عنه، فمــازال الخــوف ينخر بداخله، مما يضطره إلـــى تمثيل أدوار عدة بما فيهــا دور الملكة إليزابيــث. ومما زاد من عبثية ريتشـــارد إضافة إلى ثرثرتـــه الطويلـــة، هي ســـخريته الســـوداء. وقد عكســـت الإنارة على الجـدران الخلفيــة ظلال ريتشـــارد الضخمة، وبهذا تحـول النص إلى كوميديا سوداء ساخرة.

إن شــعور الملــك بالعزلة يدفعه إلـــى أن يضرب نفســـه للتأكد من وجوده ومن كونه مازال حياً أيضاً، أن يخلق حواراً ديناميكياً مع جسده وأشـــياءئه الأخرى، أن يتحاور مع نظّارتـــه، يتغزل بها، يقبّلها، أو أن يخلـق علاقة حياتية بينه وبيـــن التفاحة الملقاة على المائدة (وهو تأويل ميثولوجـــي يذكرنا بـــآدم)، أو أنه يتحدث مع الكرســـي باعتباره إحدى شخصيات العرض، ريتشارد يبكي ثم يعتذر إلى الجمهور.

خلق هذا العرض بطلاً معاصراً بملامح شكســبيرية... بطلاً حمل قلقنا جميعاً، وفي ذات الوقت كان قادراً على الســـخرية منا ومن نفســـه والجمهـور، وخاصة عندمـــا يمثل الموت أو عندما ينتحر في لحظة ما ســـاخراً، حتى إن الجمهور اعتقد بأن العرض قد انتهى، لكن ســـرعان

ما يستيقظ بحيوية وديناميكية أكبر، لذلك فإن ريتشارد هنا يمثل تلك الحياة التي لا تعني أي شيء بالنسبة إليه سوى كونها ماضياً يقلقه ويخاف من كوابيسه، لكنه يحرص أبداً على استحضاره بسخرية هائلة وبتلذذ كبير.

من كل هذا استطاع المخرج أن يخلق من ريتشارد شخصية معاصرة حية، تشبه إلى حد كبير المتشردين العظام من معاصرينا، أو على الأقل تعيد إلى ذاكرتنا شخصيات صموئيل بيكيت بتوهانها وضجرها الوجودي. إنه ذات متفردة تتمحور مشكلتها في أنها تشعر بقرف الوجود، وترغب أن تتقيأ وجودها الذاتي. لذلك فإن عالم ريتشارد الداخلي المحصور في هذه الغرفة الحمراء الصغيرة تشكل وجوده الصلف والمكثف في الماضي والحاضر. أما الخارج (الآخر) بالنسبة إليه، فهو لا يعني شيئاً، لأنه شاشة مشوشة مملوءة بالخطوط البيض كما جهد المخرج في تفسيره عندما فتح ريتشارد جهاز التلفزيون، فالبطل هنا يخاف أي تأثير خارجي يربطه بالعالم الآخر، فالوجود كله يشكل غثياناً بالنسبة إليه. ولهذا فإنه يشعر بالرعب عندما يرن التلفون، ويظل خائفاً متلفلفاً على نفسه حتى يكف الرنين. إن أي علاقة أو ارتباط خارجي يعني خروج ريتشارد من ماضيه الذي هو وجوده كله، أما الحاضر فهو انتهاك للماضي في جميع الأحوال.

في ختام العرض تقوم الفتاة التي كانت ميتة على السرير وتجلس على كرسي الملك ريتشارد الثالث، فيحتل هو مكانها في السرير (حتمية تبادل الأدوار وأقنعة الوجود قبل لحظة النهاية الأبدية).

وعندما تجس وريد الحياة في رقبته وهو نائم، ميت، أو مهزوم أمام أعدائه، يصرخ جملته الشهيرة (حصان... مملكتي مقابل حصان)،

لكن يبدو بأن كل هذا بعد فوات الأوان، حيث كان الموت يعبث بروحه.

وفي الشهقة الأخيرة القاتلة، يفتح عينيه ليراها، يرى منقذته، حبيبته، حلمه أو هامه أو ميتته المأساوية. وبهدوء يموت هذا الديناصور القديم والجديد ليعود الرعد كما في البداية والمطر الرصاصي يهطل في كون مظلم لا يعني شيئاً الآن بالنسبة إليه. فتقذف روح ريتشارد في الجحيم، أو تظل ملعونة تتلهى بالطيران الأبدي في سماء الوجود تضغط بكابوسها على أرواحنا.

إن الممثل Jesper Christensen جعل من ريتشارد الملك أحد متشردي عصرنا المأخوذين القساة على ذواتهم، ولكن بملامح الشخصيات التراجيدية – التاريخية العظيمة، ضافياً عليها تلك الروح الشعبية التي يمكن أن نصادفها في الشارع الدنماركي اليوم. لذلك فإن جميع الصفات والإيماءات الفيزيكية كانت مناسبة لخلق شخصية الملك ريتشارد المعاصر. وفي الوقت الذي نكرهه لنرجسيته أو ساديته أو دكتاتوريته أو خيانته ونذالته، في ذات الوقت نحب فيه الممثل، فقدرته الفنية على خلق تنوع التشكيل الحركي في الفضاء والطبقات الصوتية وإيقاعها المختلف والغني، تؤهله لخلق الشخصيات الحية التي يمثلها من جديد. إن الممثل Christensen كان مقتدراً على خلق الإيهام عندما أعاد تمثيل وخلق الشخصيات الأخرى، وبهذا فإنه خلق وهم العصر وقلقه – الذي يملأ حياتنا – على خشبة المسرح.

عزلة الطاغية في حروبه المجانية

كانت القرارات الإخراجية للمخرج Jan MAGAARD في المسرح

الملكـي في كوبنهاجـن مختلفة جذرياً عن العرض في مســرح Betty Nansen، لأن العـرض هنا ارتبط بـكل تفصيلات الأحداث في النص الشكسبيري بكامل شـخصياته، مع التأكيد على الخلفية التاريخية التي افترضها شكسبير، مما دفع بالمخرج لأن يبدأ العرض بشجرة العائلتين الملكيتين يورك – لانكستر اللتين تناوبتا على حكم إنجلترا. إن التركيز على شـجرة العائلة جعل فكرة البداية تتسم بتعليمية وتقريرية مباشرة، ولا يخفـى على المشـاهد الحاذق والمتفاعل أن المخـرج أراد بهذا أن يؤكد تكامل ريتشـارد تاريخياً وشكسـبيرياً ومعاصرةً، وهذا يفترض ضرورة البحث عن لعنة القلق الداخلي لشخصية مثل ريتشارد وأزمته مـع تلك التـي يصاب بها طغاتنا الملعونون بشـراهة الاسـتيلاء على السلطة.

فالظـروف والمقدمات التاريخية التي تسـاعد ريتشـارد الثالث في محاولـة بنـاء دولته بهذا العنـف والفوضى المنظمة، وبنـاء ذاته بهذا التكامـل السـيكولوجي – الدكتاتـوري العبثـي، هـي ذات الظـروف المعاصـرة التي تخلق طاغية معاصر – مع الفارق الزمني – ويصبح الأمـر أكثر قسـوة بالنسـبة إلينـا، عندما يتـم الصمت علـى الجريمة المعاصـرة بتحويل الإنسـان إلى آلة أو لعبة أو شـيء بيـد دكتاتورنا، ويـدل هذا في حقيقة الأمـر على بؤس إنسـاننا المعاصر وعدم قدرته على وقف عدوى هذا الماموث البشع.

وضمن هذا المنطق فإن مخرج المسرح الملكي Jan MAGAARD أكد من خلال الكثير من الوسـائل التعبيرية المرتبطة بفكره الإخراجي والسـينوغرافي أو بواسـطة وسـائل البعـد التأويلـي للحركـة، على تعطش ريتشارد للسـلطة وفرض القوة، واستخدم المخرج مثلاً وسيلة

بصريـــة عندما قرر أن يبقي التاج الصغير المعلق في فضاء المســرح مضاءً طوال العرض، وكذلك استخدام الملابس العسكرية التاريخية والمعاصرة في آن واحد.

ولتأكيـد هـذه الفكرة الإخراجيـة عرض المخرج التـاج الملكي – دال السـلطة والعرش – في تسـع شاشـات تلفزيونية كانت معلقة في واجهة خشبة المسرح، وهذه الوسيلة هي جزء مهم من تحقيقات الرؤيا الإخراجيـة البصريـة. وفـي ذات الوقت فهي حلول مهمـة للكثير من المشـاكل، حيث سـاعدت أيضاً على عرض جميع ضحايا ريتشـارد. فعندمـا يتم قتل ضحية ما، تظهر على شاشـة التلفزيون، وهذه طريقة ووسيلة فنية للتخلص من عرض القتل والدماء والجرائم المتكررة على خشبة المسرح، والتي هي كثيرة في النص الشكسبيري.

وبهذا فإن المخرج قد حقق فكرة معاصرة بوسـيلة عرض معاصر أيضاً، وكأن الضحايا يظهرون على الشاشـة للتحقيق معهم أو للإدلاء باعترافاتهم ولإعلان إدانتهم على الملأ.

وكانت الضحية تمثل الموت على شاشة التلفزيون بطريقة إيحائية، مثلاً يتجه رأسـها إلى الأسـفل مع إغـلاق العينين ومن ثـم جمود في الحركـة والصورة STOP KADER، وبهذا فـإن جهاز التلفزيون فقد وظيفتـه الإعلامية الواقعية وتحول إلى وسـيلة للموت (كما يسـتخدم التلفزيـون والسـينما والفيديو الآن في أقبية التعذيـب المعاصرة لخلق التأثير النفسي المطلوب الذي يعمل على انهيار الضحية).

وفي أحد المشـاهد الممتعـة تجتمع العائلة الملكيـة لالتقاط صورة ملكيـة تذكارية (وكانت هذه إحدى الوسـائل المباشـرة لخلق معاصرة

العـرض)، وفـي ذات الوقـت تعـرض العائلـة المالكة في شاشـات التلفزيـون، ولا بد أن يتبادر إلى المتفرج تأويل هذا التكنيك الإخراجي بأن جميع شـخصيات الصـورة لا بد أن تُقطع رؤوسـهم، أو أن ينفوا مـن البلاد مسـتقبلاً، وبهذا تحولـت أجهزة التلفزيون تأويليـاً وإيحائياً إلى الإعلان عن الموت، وهذه الوسـيلة الفنية أوحت بإشاعة الجريمة والموت بين الناس وتأكيد مجانيتهما كما تؤسـس الكثير من السـلطات الإستثنائية سياستها في الوقت الحاضر.

إن اسـتخدام شاشـات التلفزيـون أدى إلـى خلق نوع مـن الحلمية والإيهام بالواقع، فالحدث المسـرحي في عرض ريتشـارد الثالث بكل عنفه وقسـوته وجحيميته، يصل درجة اللامعقولية حد يتمنى الجمهور والممثلون أن يكون كل هذا حلماً ثقيلاً أو كابوسـاً، وقد عمقت شاشات التلفزيون طابع الحلم الكابوسي الذي يعرض أمامنا في شاشة منفصلة عن الواقع، تعطي الإيهام به.

وقد اسـتخدمت هذه الوسـيلة الحلمية بتأثير كبير في مشـهد أشباح ضحايا ريتشـارد الذين يغزون كوابيسه. فقد قُسم المسرح إلى قسمين، حيث تظهر الأشـباح فـي ذات الوقت إلى ريتشـارد وإلـى معارضه ريتشـموند الذي يقود حرب ضده لاسـترجاع السـلطة الشرعية منه. فالأشباح في الوقت الذي تلعن فيه الأول، تمتدح الثاني وتتمنى النصر له. وتسـتخدم أقنعة متشـابهة عند الحديث مع ريتشـموند، فعندما نقرأ حوارها معه على شاشة التلفزيون (الترجمة) نرى صورهم.

ويصاحـب كابوس ريتشـارد حوافـر الخيل وأصـوات مطارديه مـن ضحاياه في الغابات والبراري وحوافر ذلـك الحصان الذي تمناه

ريتشـارد حتى ينقذه هرباً من جحيم أعدائه، إنه حلم كابوسـي غريب وحل إخراجي معاصر ببعد فكري وتأويلي.

لقـد لعب الديكور وسـينوغرافيا الفضاء دوراً تأويلياً سـاعد كثيراً فـي صياغة الفكرة الرئيسـية للعـرض بمفردات تعبيريـة وبصرية، وكذلك عبر دلالياً عن المكان باعتباره فضاء يؤشر إلى الزمكان. ومن أجل أن يكون للألـوان دورها في فكرة العرض ورؤيا المخرج، يأخذ تأويل اللون ودلالاته وإيحاءاته الإشـاراتية حيـزاً في الفضاء. فاللون الأحمر للعرش يفرض وجوده في الفضاء والبصر، ونسـتنتج بأن مثل هـذا العـرش لم يجلس عليه ريتشـارد إلا لكونه عرشـاً ملتهباً بالدماء والأسرار والدسائس والمؤامرات والقتل، إضافة إلى أن اللون الأسود في كواليس المسـرح وخلفيته، هو الـذي كان مهيمناً، بحركته في كل اتجاهات المسـرح المختلفة، والتي تخلق لنا منذ البداية هوّة عميقة في خلفية المسرح.

وعندمـا ينفتح باب صغير في خلفية المسـرح يتحـول المكان إلى سـجن، لذلك فإن إمكانيـة تحريك قطع الديكـور وتداخلها في بعضها خلقت أشـكالاً ومتاهات ضرورية لفكرة العرض المؤسسة على تأكيد الرعب والأسـرار، وقد منح الديكـور والألوان والإنارة جواً تراجيدياً ملغزاً للعـرض. ولهذا فإن الفكر الإخراجي والسـينوغرافيا خلقا جواً من العنف والفوضى المنظمة التي افترضها شكسـبير، إلا أنه في ذات الوقـت يذكرنا بأجـواء روايات كافكا أو ذلك العنـف الذي يتراءى لنا أيضاً في لوحات الفنان بروغل الساخرة.

اعتمـد المخرج منذ البداية التأويـل بالصورة لتأكيد فكرة معاصرة

البطل المطلق في عنفه وشــروره، لذا فــإن بداية الفصل الثاني تمنحنا تأويــلاً تعبيرياً في الكيفية التي اغتصب بها ريتشــارد الثالث العرش. حيـث يبدأ المشــهد بغناء أوبرالــي حزين لفرض الجـو المؤول الذي يصاحــب تتويج ملك مثل بطلنا. وفي ذروة اللحظة المنتظرة بلهفة من قبل ريتشــارد يعرض التاج في جميع شاشــات التلفزيــون، وفي ذات الوقــت يهبـط في فضاء المســرح التاج المضاء والمعلـق من أجل أن يضعه راعي الكنيسة على رأس الملك بمصاحبة كورال كنائسي.

لكن طاغية مثل ريتشارد ليس لديه الوقت ولا يحترم هذه الشكليات، فيعمــد إلى أخذ التاج بعجالة ولهفة ويضعه على رأســه، ويجلس على العــرش بابتســامة ســاخرة اســتفزازية وبطريقــة العــارف بما يخبئ المستقبل، وبحلول عهد جديد لإعادة تأسيس الدولة البوليسية.

ومــن هــذه اللحظــة يتم تغيير كل شــيء في المشــهد بما يتناســب مع ســيكولوجية الدكتاتور الريتشــاردي بدءاً من الديكــور بألوانه إلى ملابــس الممثلين التي تتغير من الملابس التاريخية إلى ملابس الفراك المعاصــرة، وحاشــية الملــك يتحولون إلــى رجال صاعقــة (بالبيريه العســكرية)،والحرس إلــى رجال مخابــرات بصمتهم يثيرون الشــك والريبة، فيصبح التتويج انقلاباً عســكرياً. ويفتتح الملك ريتشارد عهده الجديــد بأن يفرض على الجميع تقبيــل يده ركوعاً، بمن فيهم أصدقاؤه والمقربون منه من الذين ساعدوه على الاستيلاء على السلطة.

وممــا زاده ســعادة في حفلــة التتويح هو خبر تنفيذ مــا أمر به قبل التتويــج، وهو قتل الطفل ابــن أخيه الملك المتوفى ومرشــح العرش، فيظهر رأسه في شاشات التلفزيون، ويعلق بعد ذلك بدلاً من جثته ثور

مقطوع الرأس، ومن هذه الدلالة التأويلية يمكننا أن نفهم بصريات هذا العرض الشكسبيري.

إن التأويـل الفكري والإبداعي لهـذه الصورة التعبيرية يتقارب مع التأويل الأخير في المعركة، عندما حاول ريتشارد الهرب، عندها كثف المخرج تمني الملك الهارب وأمله في أن يقايض مملكته بحصان لينقذ رأسـه، حيث ظهرت وبشكل غروتسكي صورة كبيرة الحجم لحصان في خلفية الديكور في اللحظة التي يصرخ ريتشـارد فيها يائسـاً جملته الشهيرة:

(حصان.. مملكتي مقابل حصان)

فيتحرك الديكور بأكمله دائرياً، وتتداخل قطعه الواحدة في الأخرى للتعبير عن حركية وانتقال المعركة من مكان إلى آخر، وتتداخل بينها صورة الحصان الذي ينأى عن ريتشارد وهو يبحث يائساً عنه.

وبهذا فإن المخرج خلق نوعاً من البارادوكس والغروتسـك عندما سخر من ريتشارد ذاته، حيث لا يمكن لأحد أن يبادله المملكة بحصان في هذا الغضب الجماعي والفوضى المنظمة.

وها هو الآن وحيداً، معزولاً، وحصان الإنقاذ هذا ما هو إلا صورة رمزية ملتصقة كجزء من قطع الديكور، لا حياة فيها ولن نسمع صهيله أبداً، فُيقتل ريتشارد الثالث في الوقت الذي يبحث فيه عمن ينقذه، يُقتل وهـو يصرخ بحصانـــه أن ينقذه، لكنه يتراءى جامـداً في مكانه وكأنه يسخر من كبوة سيده الطاغية القبيح، الذي يعد أعتى طاغية في التاريخ خلده شكسبير.

أمــا التمثيل فقد تميــز بانفعالية الممثــل Soren Pilmark الذي مثل ريتشارد في المسرح الملكي، وبالرغم من قدراته الفنية العالية، إلا أنه أكد فقط الصفات والملامح الخارجية للشخصية، مما أدى به لأن يعتمد الصــراخ، وهو ذات المأزق الذي وقع فيــه عند أدائه لدور هاملت في عرض سابق في ذات المسرح.

بعكــس الممثــل Christensen فقــد كان يحفــر وينحت الشــخصية داخلياً، مؤكداً الجانب الســيكولوجي، موحياً باســتخدامه لحركة الجسد وتلك الانفعالات اللامرئية، مما يمنح تأويلاً فكرياً إبداعياً يرتبط عميقاً بســخريته السـوداء من كل شــيء، بما فيها ذاته مما تبــدى لنا ككائن ملتبس ضمن إشكالية الوجود الأكثر التباساً.

وجوهر النتيجة هو أن مســرحية ريتشــارد الثالث قُدمت في المســرح الملكي كعرض شكســبيري كلاسيكي يلعب التاريخ فيــه دوراً في تكوين ملامــح الأشــخاص والأحــداث والتنبؤات، لكــن بوعي وفكــر إخراجي معاصر.

أما مسرح Betty Nansen فقد عالج العرض مشكلة الذات المعاصرة مع نفي دور التاريخ الشكســبيري كمســبب حاســم في تحريك مصائر الشــخصيات والأحداث، وتــم التأكيد على المعاصــرة من خلال وعي الذات وقلقها الوجودي في وجود أكثر ارتباكاً وخراباً وفوضى عنيفة.

ماكبث... السقطة الذاتية – الوجودية

تدور أحداث تراجيديات شكســبير مثل هاملت، ماكبث، ريتشــارد الثالــث، لير، يوليوس قيصــر، في زمنها إلا أنها وجــود حقيقي يؤثر

في واقعنا وزماننا، وأبطالها مازالوا يعيشون في عصرنا بالرغم من أنهم المسؤولون عن مآسيهم بسقوطهم متعمدين وبكل وعي بالسقطة الذاتية والوجودية وكل منهم يحمل مرآته المرائية ولا بد أن توصله إلى جحيمه.

فمن خلال سقطاتهم الداخلية – الواحدية التراجيدية يعرضون أمامنا وجودهم العنيف أو الهشّ وجحيمهم الذاتي بل يعرضون جحيم الوجود الآخر شريك الجنون، أي جحيم ذلك الإنسان الضعيف – القوي في الآن ذاته، والذي يعيش في وجود منخور هو أقرب إلى مصح للمجانين. فكلّ دروب الحياة تؤدي إلى الأسى والتي يقطعونها بمشقة والبحر الذي يركبونه، إضافة إلى جميع عذاباتهم في قصورهم وقلاعهم، ما هي إلا دروب تُوصل إلى حقيقة واحدة هي: أن العالم مجنون ونحن نعيش وسطه وسنكون مثله إذا لم نستطع فهمه على حقيقته، وفيه ندافع عن وجودنا الحقيقي، ومن هنا يتشكل جوهر جحيم أبطال شكسبير. وأي عرض مسرحي يتناول واحداً من هذه النصوص الشكسبيرية يجب أن يكشف هذه الحقيقة، وأن نرى فيه هذه الدروب ومصحات الجنون، وإلا فإنه سينتمي إلى الاستسهال اللابصري والثرثرة والسذاجة.

ويتراءى لي أحياناً بأن الأبطال الشكسبيريين يعرفون مقدماً حقيقة وجودهم، ولكنهم لا يهجسون مستقبل حياتهم أي نهايتها. وعندما أقرأ أي مسرحية شكسبيرية لا يحيد تفكيري أبداً عن حقيقة أنهم أبطال يعيشون في واقع – مصح جنون يتماهى فيه الواقع العقلاني والجنون، بالرغم من أنه يبدو لهم أنه عالم يحكمه العقل والرصانة والتضحية، لكن حقيقة الأمر هو مصح مجانين فيه يساعد أحدهم الآخر ليكون أكثر

جنونـــاً حتى يتحمل هــذا الجحيم، لكنه لا يكون حــراً أبداً مادام هو في واقع من العقلانية الجنونية.

والبطــل منهم عندما يصل أقصى درجات جحيمه وتعاســته فإنه لا يعي هذا الجنون إلا عندما يستيقظ وسط سقطته التراجيدية وهي سقطة واحدة لا يســتطع البطل أن يكررها أبداً، لأنها إما أن تســبب موته بعد أن يتضاعف جنونه أو يكون كائناً متشيئاً خارج الزمن ويتيه في جحيم الواقع.

من هنـــا فإن جحيم أبطال شكســبير بمختلف وجودهــم التراجيدي يستيقظون وسط جنون بائس (لأنهم لم يختاروه بوعي) ليكتشفوا بأنهم غارقون في شبكة من الالتباسات الجنونية لا يفقهون سقطتهم، ولا حتى يعوا كيفية ســقوطهم فيها ومن كثرة تعقيد الالتباس هذا لا يســتطيعون التخلــص من عالمهم المجنــون، بل يغرقون في وهــم كونهم يحققون تكاملهم الجنوني من خلال سقطتهم الوجودية – التراجيدية.

وأرى أيضاً صحة اســتعارة شكسبير في أن العالم مسرح كبير هي في حقيقة الأمر استعارة فيها الكثير من الفهم الحداثي لعالمنا، أي يبدو لنـــا وكأنه يقول بــأن العالم مصح كبير للمجانين، وما نحن وســط هذه الظــروف التي يضعنا المؤلف فيهـــا إلا مجانين أو أدوات نمثل جنوننا في هذا الواقع – المصح.

وبالتأكيــد فــإن معنى المصـــح يحتوي على الاســتعارات الأخرى وأهمها اســتعارة الفوضى المنظمة كنتيجة للعنف أو بالعكس، استعارة العنــف الذي يؤدي إلــى الفوضى المنظمة، وهذا يشــكل رؤيا لخراب عالمنـــا بالــذات، ولهذا فـــإن الأبطال الشكســبيريين يمارســون العنف

بعضهم على بعض، ويتراءى لي أن كل بطل شكسبيري يحمل شيئاً من العنف والجنون المضاعف والمرآة المرائية وسقطته الوجودية الواحدية، وهم يتبادلون هذا كله حتى وإن عاشوا في أزمنة مختلفة، ويصبح كل هذا كأنه صفات تميزهم، فماكبث يحمل شيئاً من عنف وجنون ريتشارد الثالث وبالعكس، وأيضاً فإن عطيل يحمل شيئاً من سقطة والتباسات وعنف وجنون لير وجونريل تحمل شيئاً من ياجو وهكذا.

وهذا ينطبق كثيراً على النصوص الشكسبيرية الأخرى، ومن ضمنها المسرحيات الرومانسية والكوميدية، حيث نكتشف بأن هذه المسرحيات التي تتميز بكونها كوميديا شكسبيرية سوداء يحمل أبطالها صفات العنف الذي يمارسونه فيما بينهم، فنصاب بدهشة الاكتشاف بأن هذا العنف الكوميدي هو قسوة وعنف بشري مضاعف لا مثيل له، فينطبق عليهم أيضاً نفس المنهج الذي ذكرناه والذي نسير عليه في هذه الدراسة وهو منهج:

- الفوضى المنظمة والعنف والكآبة المضاعفة.

- المرآة المرائية.

- السقطة الواحدية التراجيدية والوجودية للبطل.

لذلك فمن السهولة أن نكتشف التشابه والعلاقة بين شبح بانكو عند ظهوره في الوليمة الماكبثية وبين شبح الملك المذبوح والد هاملت، والتشابه والمقارنة بين ياجو في عطيل وليدي ماكبث من ناحية الفعل وسقطة البطل التراجيدية الواحدية، وكذلك يمكن المقارنة بين دزدمونة

وأوفيليا، وبين ريتشــارد الثالث وماكبث لوجود سمات وتشابه وعلاقة واضحــة بينهما، بالرغم من اختــلاف الأحداث أو الســقوط والتكامل البطولي الذاتي في نفس الوقت.

فــإذا كانت بداية هاملت وماكبث منظمــة إلا أنهما تنتهيان بفوضى عارمــة هي فوضـــى البطــل التراجيدي وســقطته الوجوديــة. إلا أن مسرحية لير عكس هذا تبدأ بالسقطة الوجودية (توزيع المملكة) وتنتهي بالعنــف والفوضى المنظمة، ثــم تحل العدالة المتأخرة ليســود الهدوء والنهاية الجحيمية. ومن مســرحيات شكسبير المتميزة بهذا الخصوص «حلــم ليلة صيف»، حيث تبدأ منظمة وتنتهي بأكثر تنظيماً ومع وجود الكثير من الشفافية والعذوبة. يقول أ.س. برادلي في كتابه، (التراجيديا الشكســبيرية): ج 2: إن شكســبير محبوب لعذوبة إنسانيته. وفي رأيي أن هذا هو الذي يفسر كل ما يعتبره الشراح غموضاً أو تناقضاً أو تلك المآخذ التي يأخذونها عليه مثلاً في:

1) حوار البواب البذيء.

2) الحوار الغريب بين ليدي مكدف وابنها الصغير.

3) تلقي مكدوف خبر ذبح زوجته وأطفاله.

إن عذوبة وإنســانية وشمولية عقل شكســبير الدرامي تكشف دائماً عما وراء الحدث والموقف، أو التعبير عنها باستعارة بصرية وتنبئية، مما يكشف أمامنا عالماً هو عالم الواقع – المصح فيه الكثير من الجنون اللامنطقي تحت مســمى مملكة ملك أو قلعــة أمير أنهم المجانين الذين ينطقون بالحكمة والعقلانية التنبئية. وبالتأكيد فإن عدم كشــف مثل هذا

الجنـــون مـــن قبل القارئ أو الناقد أو المتفرج يُعد ســذاجة. وشكســبير يضعنا دائماً في عالم مجنون، فالجريمة مســتمرة والدم يجر الدم حتى يشــكل بحيرة يغرقون فيها، والملك القائد المنتصر هو الذي قتل النوم في عيون البشر كما فعل ماكبث.

من هذا المنطلق فإن أي تحليل للعالم والحدث الشكسبيري يجب ألا يتحكم فيه المنطق الواقعي والمتسم بالعقلانية مثل:

(لماذا وزع الملك ليــر مملكته على بناته بعقلية عصر الإقطاع؟)، وغيره من الأســئلة التي تتناســب مع واقعنا نحن أو منطقنا، ولكنها لا تتناسب مع عصر شكسبير ومنطق أبطاله اللاعقلانيين.

ولكــن ما نســميه بالنقد والتأويل البصري يتطلــب أن نحلل الحدث التراجيــدي الشكســبيري المبني على ســقطة البطل، مــن داخل نص الأحــداث وزمنهــا وليس مــن خارجها أي مــن واقعنــا، لأن منطقية وزمانيــة الحدث الشكســبيري العنيف يخضع لقانونيــة البعد الإبداعي ومعمارية البناء الإبداعي، وليس بالضرورة أن يخضع لقانون الواقع، ســواء كان واقعــاً شكســبيرياً أو واقعنا المعاصر نحــن، وهذا هو أحد الأسس المنهجية لدراستنا هذه.

ماكبث... تاريخ شكسبيري للعنف والفوضى

لقد أثيرت الكثير من الأســئلة حول الأحداث التاريخية التي استقى منها شكســبير أحداث نصوصه المســرحية، فذات الأحداث التاريخية اســتخدمها بعض المؤلفين الآخرين، لكن مسرحيات شكسبير هي التي عبّرت بدقة عن مشــاكل الإنســان في مختلف العصور، وكأنه ضمّنها

متعمداً وواعياً لمشكلات الإنسان في المستقبل.

لهـذا يكون من الممتع ونحن بصدد دراسـة ماكبـث أن نتابع كيفية تعامل شكسـبير مع الأحـداث التاريخيـة لهذه الشـخصية التراجيدية «الإلتباسية العنيفة».

فجبرا إبراهيم جبرا يشير في مقدمة ترجمته للنص:

بـأن تحليـل ودراسـة أ.س برادلـي تُعد مـن أعظم (مـا كتب عن المسـرحية من دراسـة وتحليل وتبقى أساسـاً في أي محاولة دراسـية معمقة لها بالرغم من قدمها)[41]

وهو على حق بسـبب كون برادلي واحد من الذين درسوا شكسبير بشـمولية وأكـد بشـكل كبير علـى – البطل – الشـخصية على عكس الكثير من الدراسات المعاصرة التي بدأت تؤكد صنعة الكتابة والشعر الشكسـبيري وصوره الغنية في محاولة الكشف عن الأسرار الدرامية والشعرية.

وقبل الدخول في تحليل مسـرحية ماكبث باعتبارها من النصوص التي عمقت وكشـفت موضوع العنف وهسـتيريا الـروح والتي أكدت الفوضـى المنظمة والخراب المنظم لعالمنـا، وبهذا بالذات فإن ماكبث تتشـابه مع شـخصية ريتشـارد الثالث في الكثير مـن جوانبها العنيفة والنفسـية أو السـقوطية، أود الإشـارة إلـى المصـادر التاريخية التي اسـتقى منها شكسبير أحداث المسـرحية التي اعتمد فيها على (تواريخ اسـكوتلند) لهولنشـيد، وقـد أورد جبـرا إبراهيم جبرا بعضـاً من هذا التاريخ في ترجمته للملحق (أ) وضمنه في ترجمته لماكبث.

وكذلك الإشـارة إلى دراسـات النقاد الآخرين – إضافة إلى دراسة أ.س. برادلي – في كتابة القيم (التراجيديا الشكسبيرية) لأن موضوعة العنـف والفوضـى المنظمة وانعكاسـها على عصرنا والتـي أبرزها شكسبير في هذه المسـرحية وجميع مسرحياته تقريباً تحتاج إلى بحث ونظرة شـمولية نتيجة للقيمة الفلسـفية والصدق الحياتي الذي نكتشـفه فيها.

ويؤكـد تاريخ هولنشـيد أحـداث متطابقـة تقريباً لأحـداث ماكبث الشكسـبيري، والتـي هـي نفسـها التي أوصلتـه للعرش. ومـن عادة شكسـبير فـي الكثير من مسـرحياته هي عدم اعتماده علـى تراجيدية الحدث التاريخي كما حدثت حرفياً، بل يعتمد على عنف وقوة معمارية النص الشكسبيري أو على معمارية البعد النفسي والدرامي في شخصية البطل وخضوعه لزمنه الإبداعي الخاص وسقطته الواحدية التراجيدية المتفردة ومرآتـه المرائية، مما يخلق نموذجيته وتكامله البطولي الذي يختلف في جوهره لدى مؤلفين آخرين – عاشـوا في زمن شكسـبير – وتناولوا ذات الأحداث أو الشخصية.

ويحدثنـا الملحق (أ) من تاريخ هولنشـيد عن إعدام متآمرين بمعية السـحر والساحرات حاولوا التآمر ضد الملك دَف – وبعضهم كان من أقـارب الأميـر دونوالد – وحـاول الأخير الحصول علـى عفو الملك عنهم، إلا أن هذا لم يجدِ نفعاً، فعلقهم الملك على أعواد المشانق، وكان هذا هو السـبب الأساسـي في حقد وغضب الأمير دونوالد على الملك بالرغـم من أن الأخير يثق بـه ويحترمه، وكان يفضل دائماً أن يزوره وينـام في قلعته دون حراسـة، كما هـو حال العلاقة بيـن الملك دنكن وماكبث.

إن رفض الملك العفو عن المتآمرين وعدم الأخذ بشفاعة دونوالد جعله كثير التفكير والحزن والشعور بالغضب الداخلي الذي سيؤدي بعد ذلك إلى الانتقام بالرغم من أنه أمير وخادم مخلص للملك.

ومن خلال هذا المصدر التاريخي نكتشف أن زوجة دونوالد تلعب دوراً أساسياً، بل هي التي تجعل من زوجها قائداً مؤهلاً للانتقام وتحرضه كونه هو الأصلح والأحق في تاج المملكة، وفي النتيجة ساعدته في الاقتناع بقتل الملك إذا جاء للمبيت، وهذا ما قامت به الليدي ماكبث في النص الشكسبيري.

وبالرغم من التشابه الكبير مع أحداث نص ماكبث، إلا أن الاختلاف الشكسبيري عن المصدر التاريخي هو: من الذي قام بجريمة قتل الملك؟ فكما هو معروف من نص ماكبث بأن الأخير وزوجته هما اللذان يقومان بالقتل مباشرة مع الإيهام بأن العديد من عناصر الطبيعة تحرضهما فتخلق جو المؤامرة الشكسبيري.

أما في المصدر التاريخي الذي نحن بصدده فإن دونوالد عند مبيت الملك دَف في بيته كان قد اتفق مع أربعة من خدمه على القيام بالمقتلة. وفعلاً قد تم هذا بعد حفلة متأخرة أقامها احتفالاً بمجيء الملك وابتهاجاً بفشل المؤامرة التي حيكت ضد حياته، وفيها وزع الملك الكثير من الهدايا والأوسمة لكل الذين ساعدوا على إفشال المؤامرة ومنهم دونوالد.

وفي الفجر وبعد ليلة خمر متعبة دخل الخدم الأربعة الذين اتفق معهم سيدهم (دونوالد) إلى غرفة نوم الملك وقتلوه فامتلأ فراشه وما يحيط به بالكثير من الدم وخرجوا بالجثة من الباب الخلفي إلى الحقول.

وعندما استيقظ الجميع هرع دونوالد إلى غرفة الملك ليندهش من

الفعلــة وكأنه لا يعرف (كمــا هو ماكبث)، وفي حالة من الغضب ومن أجل إخفاء ارتباكه قتل المرافقين والحارســين لغرفة الملك في محاولة لدرء الاتهام، وحتى يبرر فعلته أكد للجميع بأنه قتلهما بســبب اتفاقهما مــع الآخرين علــى المقتلة، مما أدى إلى إخفاء الجثــة لهذا وجد الباب الخلفي للقلعة مفتوحاً.

ومن خلال هذه الوقائع التاريخية نكتشف مكونات العقل الشكسبيري البصري والدرامي في تناوله للواقعة التاريخية، إنه جعل القائد ماكبث فــي النص هو الذي يقــوم بالقتل بدلاً من الخــدم الأربعة، كما جاء في الحــدث التاريخــي، وهذا يدل على أن البطل هــو الذي يجب أن يوجد فعله البطولي ويقرره ويمارس سقطته الواحدية الوجودية الواعية حتى تتكامل ذاته التراجيدية، وبالتأكيد فإن الفعل والحدث الدرامي ســيكون أكثر توتــراً وتراجيديةً للمشــاهدين عندما يقوم البطــل ذاته بالجريمة وبالتالي يخلق هذا حالة من التطهير حســب المفهوم الأرسطوي عندما يشــاهدون البطــل القاتل أمامهم فيتخيــل بعضهم ذواتهم بــذات البطل لتتحقق أمنياتهم من خلاله، إضافة إلى هذا فإن فعل البطل المباشر هو الذي يحقق سقطته، أي إن البطل لا بد أن يمارس هذه السقطة – الفعل حتى يتحقــق الجوهر التراجيدي باعتباره فعلاً نحــو التكامل البطولي التراجيدي حسب مفهومنا الذي ندعوه بالسقطة الوجودية – التراجيدية الواعية من قبل البطل.

ولنر الآن من أين اســتمد شكســبير الجو التراجيدي الذي خلقه في ماكبث حتى يجعل من مأســاته تجربة غنية وتراجيديا إنسانية وعالمية فــذة تــدل على ماكبث كبطــل عظيم وفاعــل للعنف ومنظــم للفوضى التراجيدية المنظمة.

يذكر النص التاريخي بحدوث بعض الظواهر الطبيعية المبالغ فيها كثيراً والمتخيلة أحياناً، والتي حدثت بعد جريمة مقتل الملك دَف مثل عدم شروق الشمس في النهار، أو عدم ظهور القمر في الليل على طول المملكة ولمدة ستة أشهر، إذ إن السماء ظلت مكسوة بالغيوم مع بروق وعواصف مخيفة، إضافة إلى حدوث بعض المشاهد التي تثير الشؤم منها: إن خيول الملك بدأت تأكل لحم بعضها البعض، مع ظهور ولادات لأطفال من دون أنف أو عينين أو من دون أذرع، أو رؤية الناس لصقر خنقه بوم (وهذه إشارة مهمة استخدمها شكسبير في ليلة المقتلة في ماكبث)، وبالتأكيد فإن هذه الظواهر حدثت نتيجة مقتل الملك كما اعتقد الكثير من الناس.

ويتسلم دونوالد عرش المملكة بعد أن هرب أبناء الملك دَف لبشاعة مقتل والدهم، ومن خلال المقارنة لأحداث تاريخية مختلفة في الزمان والمكان نكتشف بأن شكسبير يجمع بين هذه الأحداث أو بين أفعال لشخصيات مختلفة لينسبها إلى أخرى، ومن ثم يعيد صياغتها درامياً بحس تراجيدي، بحيث يصبح الحدث التاريخي دون تأثير إزاء الصياغة التراجيدية الشكسبيرية لنفس الحدث، إضافة إلى الكثير من الإشارات والحوارات التاريخية الحقيقية التي يستخدمها شكسبير كما هي، فالكثير من الهواجس التي كانت تقلق ماكبث في النص الشكسبيري مثلاً نجدها في تاريخ هولنشيد أو تاريخ باكانان، مما يدفع بشكسبير إلى استغلال ما تخلقه هذه الإشارات من قلق أو اضطراب لبطله، إضافة إلى معرفة شكسبير الشاملة للنفس البشرية، حيث صورها في عدة مسرحيات مثل هاملت وعطيل وريتشارد الثالث وكذلك ماكبث.

وقد جاء في تاريخ هولنشيد مقطع تاريخي يصف صوتاً غامضاً

ســمعه القاتل إثر مقتل الملك، والذي يستخدمه شكسبير بطريقة شعرية وتراجيدية:

(وهكـذا كان له أن يبدو ســعيداً للناس جميعاً، متمتعاً بحبّ الســادة والعوام معاً، غير أنه في دواخل نفســه يبدو شـقياً جداً كمن لا يستطيع العيش إلا وهو في خوف مسـتمر من أن ينكشـف للعالم فعله الشــرير بخصــوص موت الملك دَف، فالذي يحدث هو أن أولئك الذين يقرّعهم الضمير لأي جرم اقترفوه، يعيشــون أبـداً في اضطراب الذهن، وكما قيل إنه ســمع صوتاً وهو في فراشــه ليلاً يطلب الراحة، يقول له هذه الكلمات:

(لا تحســبن أن المصرع الخبيث الذي دبرته للملك يبقى خفياً على الله الســرمدي.. أنت الذي تآمرت على موت البريء، مقترفاً بوســائل الغدر ما كنت ستثار له بشديد العقاب لو قام به أي من رعاياك تجاهك أنت ونســلك، عار على بيتك وأســرتك إلى الأبـد، فارتعب الملك لهذا الصوت وقضى كل الليلة دون أن يطرق النوم جفنيه).

ويمكن القول إن الكثير من الإشارات والحوارات التاريخية الحقيقية يســتخدمها شكسبير كما هي، في النص التاريخي، ويستخدم كذلك جوّ الحدث التاريخي بعد أن يمده بطاقة الجو التراجيدي الشكسبيري.

وماكبــث هــو نتــاج تاريخــي أخضعه شكســبير لخياله الشــعري والدرامي، فهو في حقيقة الأمر قائد شــجاع قدم الكثير من الإنجازات المهمة التــي أنقذ فيها المملكة من الانهيار أو من مطامع المتآمرين أو الــدول المجاورة كالدنمارك والنرويج وغيرهــا وهو لا يتوانى في أن يقدم حياته من أجل مملكة اسكاتلندا.

وماكبث حريص على النجاح بأي مهمة يكلفه بها الملك دنكن مهما كانت صعبة، ولكن المأخذ المهم الذي يأخذه ماكبث على الملك هو لينه وتراخيه وعطفه الكبير، مما يسمح للطامعين والمتمردين خلق الكثير من المشاكل والمؤامرات.

فعندما جمع أحد المتمردين وهو المدعو مكدونوالد جيشاً للاستيلاء على العرش فتغلب على الجيش الذي أرسل له من قبل الملك وقطع رأس قائده مالكولم وعلقه.

اقترح ماكبث على الملك دنكن أن يقود هو و«بانكوهو« الجيش، وبعد المعركة هزم الجيش أمام ماكبث فلجأ مكدونوالد إلى قلعته، وعندما شعر بأنه محاصر قتل زوجته وأولاده وانتحر، وماكبث عندما دخل القلعة لم يكتف بموت المتمرد بل قطع رأسه ووضعه على رأس عمود وأرسله هدية للملك دنكن، وفي المقابل فإن الملك قدم له الكثير من الهبات والألقاب التي يحلم أي قائد آخر بامتلاكها كهدية لخدماته من لدن الملك، مما يصبح صعباً التفكير والشك بماكبث في كونه يطمح بقتل الملك وتسلم العرش من بعده.

وبالتأكيد لا بد أن تكون هنالك أسباب تدفعه إلى ذلك، حيث لا يكفي أن يصبح قائداً ما، أو أن يمتلك من الطموح في أن يصبح ملكاً على مملكة لها قوانينها التاريخية في كيفية تداول العرش والمملكة، ومن هذه الأسباب:

1 – الخدمات الجليلة التي قدمها ماكبث للملك ومكانته الكبيرة المصحوبة بالثقة به تدفعه دائماً إلى أن يتذكر ضعف الملك دنكن وعدم حزمه في مواجهة الكثير من المشاكل المصيرية التي كانت تشكل

خطورة على المملكة، مما يدفع ماكبث إلى التفكير بأنه أحق من غيره بالعرش، وأنه الأقرب إلى تسلمه بالرغم من أن الملك يقدره ويرفع من شأنه دائماً، فعندما حكم الملك على أمير كودر بالموت في فورس لخيانته منح جميع أراضي وألقاب هذا الأمير المغضوب عليه لماكبث.

إذاً هناك أسباب ذاتية تدفع بماكبث إلى التفكير في السطو على العرش، إضافة إلى قدرته على الحكم وقوته في الطموح وأسباب أخرى خارجية وهي خدماته وانتصاراته على أعداء المملكة.

وهذا الطموح الماكبثي هو السبب الأساسي الداخلي لتحقيق وجود الذات الماكبثية، حيث إن الذات لا يمكن أن تحقق حريتها الإطلاقية في الوصول إلى أقصى درجات التحقق المطلق حتى وإن أدى الأمر إلى الخراب الحقيقي لكل شيء ومنها تحقيق العلاقة الجديدة بالأشياء والكائن الآخر والعالم من خلال السقطة الوجودية المأساوية، أي السقوط بالالتباس الذاتي، مما يؤدي إلى ارتكاب خطأ وجودي حقيقي، وهو الإيمان المطلق بأن العالم أو الوجود لا يبنى إلا من خلال تحقيق قانون السقطة المتمثل بأن الدم لا بد أن يجلب الدم، وأن على البشر جميعاً، سواء كانوا رعايا أم أسياداً أن يتحولوا إلى نموذج أو نسخة من التحقق الذاتي الماكبثي المطلق، أي إن الذات الماكبثية تصبغ الوجود بصبغتها الواحدية، وبهذا تتحول الذات إلى وجود ديكتاتوري مطلق يعدي الذوات الأخرى، وهذا يؤدي بالبطل إلى وجود آخر أكثر عدمية وتدميرية هو أن التحقق الذاتي والطموح لا يبنى إلا من خلال إلغاء العالم القديم وتثبيت الكيان الجديد من خلال السقطة الواحدية الوجودية الذاتية، (وفي ماكبث تكون هذه السقطة دموية) والتي تؤدي إلى التكامل البطولي التراجيدي، لكنها تنخر في الوجود والعالم المعيش لفترة تبنى

فيهـا الحياة على إضراب جديد حتى يتسـرب العفـن فيتحول التكامل البطولي إلى ذات وهي في سـقطتها المنخورة فلا تسـتطيع السـيطرة على الواقع أو الحياة أو حتى على كيانها الوجودي.

ولكن (المجزرة) السقطة الماكبثية الدموية لا بد أن توجد مبرراتها في تحقيق الطموح، حتى وإن كان على جثة الملك من دون الحاجة إلى العطف أو إلى مبررات جدية أخرى.

2 – إن ليـدي ماكبـث لا بد أن تكون هي المحفز إلى تفجير التحقق الماكبثـي الذاتي المطلق، ولكن من خلال قانونها الذاتي هي. أو بمعنى آخـر سـقوطها البطولي هـي بالذات نتيجـة الالتباس الذاتـي المتمثل بطموحها في أن تصبح ملكة مستقبلية لكونها هي أنثى الأنثى. والسقطة هنـا هـي امتلاكها لتلك القوة التي تدفع بهـا زوجها ماكبث حتى يحقق الوجود المطلق لذاتها في حرية وجودية متكاملة.

وهذا يعني أن الأسـباب والمبررات التي من خلالها أقنعت زوجها المُحـب للملـك دنكن في أن يقتله هو في الحقيقة تحقق مطلق للسـقطة الماكبثية، سـواء كان بالنسـبة إلى الليـدي أو لماكبث نفســه، وعندما تتطابق هذه السـقطة مع سـقطة زوجته سيشـكل هذا سـقطة وجودية مأساوية كبرى تؤدي بالليدي لأن تكون ملكة بوجود هامشي، لكن هذه السقطة سـتؤدي إلى الدخول بمستقبل العنف الدموي المظلم، وخاصة عندمـا يكون ماكبـث ملكاً وقاتـلاً محترفاً يقتل حتى النـوم في عيون البشـر، ويمتلك حرية القتل ويتفنن بأساليبه وإمكانياته، لأنه وجود حر كما يعتقد، إلا أنه وجود منخور نتيجة لسقطة ذاتية واعية.

وأود هنـا أن أثير نقطة رئيسـية هي أن الكثير مـن النقاد يجعلون

ماكبث منقاداً كلياً لرغبة الليدي في تنفيذ جريمة قتل الملك دنكن، وكأنه لم يكن ذلك القائد العسكري الشجاع الذي يمتلك قراره فيبدو وكأنه منفذ لخطة الليدي فقط، وبالتأكيد فإن هذا يلغي قدرة ماكبث كبطل وقائد في اقتحام الصعاب، بل وأيضاً الموت هذا الذي يمتلك قدرة القائد الســري غيــر المرئي في توزيعــه على أعدائه، مما يضمــن الانتصار عليهم، وأيضــاً فإن النظر إلــى ماكبث باعتبــاره منفذاً يلغي رغبتــه الداخلية وطموحــه فــي أن يصبح ملــكاً، بالرغم من أن هــذا الطموح هو فكرة أثارتها فيه الليدي ولها تأثيرها الكبير فيه.

وكمــا هو الحــدث التاريخي فــإن ماكبث وبانكو يلتقيــان وهما في طريقهما للقاء الملك دنكن الذي يقيم آنذاك في إقليم فورس، هناك حيث يلتقيان بثلاث ســاحرات بملابســهن الغريبة كأنهن مخلوقات من عالم آخر، فيطلق عليهن هولنشــيد (أخوات القــدر) أو (ربات المصير) أو (جنيــات موهوبات) يتعاملن بعلم أرواح الموتى يظهرن ويختفين متى شــئن، فيتنبــأن لماكبث أن يصبح ملكاً، وفــي ذات الوقت يتنبأن لبانكو بعدم تســلم العرش إلا أنه سيلد الملوك بمعنى أن السلالة تنتقل لعائلته. وبالتدريــج تتحقق نبوءتهن، فماكبث اســتولى على العرش بعد أن قتل ابــن عمه الملــك دنكن بمســاعدة زوجته الليدي وبنفــس الطريقة التي عرضها شكسبير في ماكبث.

والسبب الآخر المهم هو الذي دفع ماكبث للإسراع بتنفيذ الجريمة، كما يذكرها المؤرخ هولنشــيد، بأن الملــك عيّن ابنه لخلافته عند موته مباشرة (فانزعج ماكبث جداً لذلك، لأنه رأى فيه إعاقة خطيرة لتحقيق أملــه، إذ كان النظــام وفق الشــرائع القديمة في الدولــة يقلد الحكم إلى أقــرب الناس دماً للملك في حالة أن يكون الابن الذي ســيخلف العرش

غير بالغ السن وغير قادر على تسلم المسؤولية. مما دفع ماكبث إلى أخذ الاستشارة بشأن اغتصاب الملكية عنوة، قائلاً بأن له الحق في ذلك النزاع – كما كان هو يفهم الأمر – ، لأن دنكن فعل ما فعل ليحرمه من كل لقب ودعوى قد يستخدمها بالمستقبل للمطالبة بالتاج).

وبعد قتل الملك دنكن والاستلاء على العرش حكم ماكبث عدة سنوات بالعدل، ولكن بدأت الهواجس تقلقه، حيث بدأ يفكر بتنبؤات العرافات لبانكو الذي سيلد الملوك، وهذا يعني بأن المُلك لا يدوم له لأن أبناء بانكو هم من سيحكمون في المستقبل. فأقام ماكبث وليمة في قصره ودعا بانكو وابنه واتفق مع القتلة لقتلهما بعد خروجهما ليلاً من القلعة، وفعلاً قُتل بانكو لكن ابنه فلياس نجا وهرب إلى ويلز.

ومن كثرة خوفه وقلقه بدأ ماكبث يكرر جرائمه، بحيث يقتل نبلاءه والمقربين منه، وعاش في دوامة من الهواجس، فبدأ يخاف ويشك في جميع المقربين منه، وحتى يطمئن بنى قلعته في أعلى قمة لتل دنسينان العالي الذي يشرف على أقاليم ومدن عديدة، بالرغم من أن هذه القلعة كلفت ميزانية المملكة وخزائن جميع القادة والنبلاء أموالاً طائلة من أجل إدخال الطمأنينة إلى نفسه في وجوده في مثل هذه القلعة العالية. وبعد أن زرع في كل بيت من بيوت الرعية والقادة رجلاً ينقل له كل ما يقال، إضافة إلى أنه اطمأن كثيراً لأنه يتذكر دائماً نبوءة العرافات أو ربات القدر، حيث أكدن بأنه لا يموت إلا إذا جاءت غابة بريام إلى قلعة دنسينان، وأيضاً لا يقتل من قبل رجل ولدته امرأة... وكما هو معروف فإن هروب ابني الملك دنكن، مالكولم وأخيه ولجآ إلى الملك إدوارد.

وفي مستقبل الأيام زودهما الملك جيشاً لانتزاع تاج والدهما من

ماكبث وإنقاذ اسكتلندا من الطاغية. ونهاية ماكبث معروفة وكما صورها شكسبير استناداً إلى هذا المصدر التاريخي.

أما المؤرخ بوكانان في الملحق (ب) التاريخي الذي يورده جبرا في ترجمته للمسرحية، فيشير إلى ذات الأسباب التي أدت إلى قتل الملك من قبل ماكبث، إلا أن الاختلاف هو أنه رأى العرافات أو ربات القدر في الحلم وسمع نبوءتهن، فأثارت هذه الرؤيا طموحه وعزمه على فعل القتل، لكن تحول ماكبث بعد ذلك كأي طاغية يخاف الناس وهم يخافونه.

ويتفق ملحق لزلي (في ترجمة جبرا أيضاً تحت عنوان ملحق (ج) على ذات الأحداث التاريخية والمسببات التي أثرى بها ويسرد لنا عن حكم ماكبث على الشكل التالي (وهكذا اغتصب ماكبث العرش عنوة، وبالرغم من شهرة ماكبث وسطوته في الحرب وجنوح طبيعته إلى القوة، فقد فكر في توطيد حكمه اللاشرعي بمحاباة النبلاء عن طريقة محاربة اللصوصية وقطاع الطرق، ومساعدة عامة الشعب بسن تشريعات مفيدة، وبهذا ربط الفئتين بنفسه بروابط شديدة الموّدة، ولكن تقريع ضميره في النهاية بسبب أعماله المشينة أقلقه وسبب له خوفاً على حياته من الذين يحيطون به، فتحول لطفه ودماثته إلى انعدام الرحمة، وأخذ يعدم النبلاء وأصدقاءه المخلصين على نحو مكشوف، أو يغريهم بدهائه للتآمر وقتل بعضهم البعض).

ماكبث والطبيعة الشكسبيرية

يوحي لنا أ.س. برادلي في كتابه القيم التراجيديا الشكسبيرية الجزء

الثانـــي بنقطتيــن جوهريتين عند تحليله لمســرحية هاملــت وهما: أن هاملــت تقترب إلى حد ما من ماكبث في أن بطليها ينتقلان من التفكير والتردد إلى التصميم والفعل، وبالرغم من وجود الشـر في ماكبث إلا أنه شر يختلف عن وحشية ياجو في عطيل أو صخرية وجليدية مشاعر جونريل في لير، ويصاحب ماكبث وخزات من تأنيب الضمير كما في هاملت.

إن مســرحية ماكبث تعد أصغر التراجيديــات الكبيرة الأربع وهي تســبق مسرحية أنطونيو وكليوباترا، حيث قدمت لأول مرة في «بلاط هاميلتون» في 7 آب 1606م، ونشــرت لأول مرة في يوليو 1623. كما يشير جبرا في ملحق ترجمة النص.

وقــد عمق شكســبير فيها مفهومــه العام الذي يســتخدمه في جميع مسرحياته تقريباً وهو «الداخل ينعكس على الخارج»، بمعنى آخر إن الإحساس النفسي في داخل البطل ينعكس على خارجه، وكل أحاسيس البطل الداخلية تصبح هي جو المسرحية كلياً.

ولتعميق هذا فإن شكسبير يعمد إلى استخدام الظواهر الطبيعية من برق ورعد وعواصف، وكذلك نور الشمس وقت الغروب الذي يشعرنا بالكآبــة، والذي يختفي رويداً لينذر باختفاء طالع الإنســان ومســتقبله، وفي المقابل استخدام ندى الفجر الذي يعكس صفاء ونقاء حب جولييت لروميو، أو أوفيليا لهاملت، أو رقة دزدمونة إزاء عنف وقسوة عطيل.

أما الليل فيخيف أقسى البشر، لأن ظلامه يخفي القتلة والمتربصين ويثير الفزع والخوف بسبب عواء الذئب الذي يحاول أن يجد فريسته، ونعيق البوم وزئير الأســد، وفي المقابل عواء البشــر القساة في الغدر

والقتل والعنف وخلق الفوضى المنظمة. والشـمس عند شكسـبير هي عدو لأبطال قساة مارسوا دورهم في الفوضى المنظمة حينما دخلوا المرايا المرائيـة مثل ياجو وماكبث وريتشـارد الثالث وغيرهم، وهم يتمنون أن تختفي الشمس وينطفئ لمعان ضوء النجوم حتى لا تنكشف نواياهم السود على عكس ليدي ماكبث التي تفضل دائماً أن يكون النور مضـاءً أينما حلت حتى في ضوء الشـمس من أجـل أن تطرد الظلام الطبيعي والظلام الروحي لأنها تخافه، فهو بالنسـبة إليها يشكل رعبها الداخلي وكابوسها ويذكرها بمقتلة الملك دنكن.

فالكوابيـس لا تأتيها في النوم وإنما تمـلأ روحها وخيالها حتى في النهـار، فهي لا تنام وإن فعلت هذا فإن وحشـة ظـلام يوم العذاب هو الذي يلفّها، وعند شكسبير إن أي نور لا بد أن يضيء طريق الموت.

إن الـدم واللـون الأحمر هـو الطاغي في جميع أحداث مسـرحية ماكبث، لدرجة يبـدو فيها الأبطال وكأنهم يغرقون بالتدريج في بحيرة من الدم، وبالتأكيد يعتبر هذا كله اسـتعارات شكسـبيرية عن الفوضى والإيقاع المتسارع نحو الجريمة الكبرى التي تحدث في كل خطوة من خطوات البطل نحو نهايته، هذا الجو الوحشي المليء بالدماء هو جحيم خـاص لماكبـث والأبطال الآخرين مـن الطغاة، أولئـك الذين يدخلهم شكسـبير عادة في جحيم آخر، أعني جحيم الذاكرة وعذاباتها والذي لا يمكن للإنسان أن يشـفى منها بسهولة، لأنها ذاكرة مملوءة بالهلوسات والدمـاء والحزن والعذابات التي تتكرر ليس فقط في الليل الكابوسـي وإنمـا في النهار أيضاً، والذي يشـكل مـع الليل كابوسـاً أبدياً. ذاكرة مضطربة بالأخيلـة التي لا تنفك تثير الفزع والخوف والقلق والأوهام والشـكوك، فماكبث لم يقتل النوم بالنسـبة إليه فقط وإنما هو قتل النوم

لدى الآخرين واقتلعه من صفائه، لأنهم وافقوا على أن يحولهم ماكبث إلـى قتلة مثلـه يتكاملون بتكامل فعلهم وسـقوطهم التراجيدي المتفرد، حتـى وإن كان فعلاً هو جريمة مثل جريمة قتـل الملك دنكن. فماكبث ومـن يحيط به من رجال يمتلكـون ذاكرة مريضة لا يمكن مداواتها إذ لا وجود لدواء يخلص ذاكرتهم من كوابيسهم الدموية، وفي هذه الحالة فـإن الذاكـرة تتضخم ويصبح أدق الأشـياء فيها دملـة متضخمة تكبر حتى تنفجر فيصمت كل شـيء، إنها ذاكرة تحجب الراحة على البطل الشكسبيري وخاصة بطل مثل ماكبث أو الليدي:

«طبيب: مولاي إنها ليست مريضة،

بقدر ما هي مضطربة بالأخيلة المنهالة عليها

والتي تحجب عنها الراحة.

ماكبث أشفيها من ذلك.

أما بوسعك أن تداوي ذهناً عليلاً،

أن تقتلع من الذاكرة حزناً متجذراً،

أن تمحو الهموم المدونة في الدماغ،

وبترياق نسياني عذب

تنظف الصدر المكتظ من ذلك، اكشفوا الخطر

الذي ينوء بوقره القلب؟

طبيب في حالة كهذه على المريض،

أن يداوي نفسه.

ماكبث   ارمِ الدواء للكلاب إني أرفضه».

وبالرغم من أن الطبيب بهذا الحوار يعني مرض الليدي ماكبث، إلا أن الملك ماكبث عندما يسأل الطبيب عن شفائها فإنه يعني ذاته العليلة هو أيضاً، لأنه يعرف بأن ذاكرته العليلة مملوءة بالأخيلة، إضافة إلى الخوف والقلق الذي يثقب روحه وذهنه والحزن المتجذر في الذاكرة، ولهذا لا يمكن محو هذه الهموم لأنها مدونة في الدماغ ولا يمكن أن يكتشف الطبيب ترياق النسيان الذي ينظف القلب والصدر المملوء بذلك الحشو الخطير. إنه يعرف خطورة كل هذا على ذاكرته وعقله وسلوكه اليومي، إنه الملك الملعون الذي يعرف جرائمه جيداً. وعندما يؤكد الطبيب بعدم وجود علاج سوى أن المريض نفسه هو الذي يستطيع شفاء ذاته، يطلب منه ماكبث بعد أن ييأس أن يرمي الدواء للكلاب.

إن حوار ماكبث هنا هو تشخيص لحالته السوداوية والكآبة واليأس وعمق سقطته الكبرى هو والليدي، وعندما يتبادر إلى أذهاننا أسئلة مثل من أين تأتيها الأخيلة، وما هي مصادرها، وجوهرها؟ نكتشف بأنها الذاكرة هي التي تسبب لها كل هذا العذاب، إذ كل الصور والجرائم وعمليات القتل التي شاهدتها أو ساهمت في تنفيذها تنهال عليها دون أن تترك لها أية راحة، مما يجعل ذهنها عليلاً وبلا شفاء. وسبب الحزن المتجذر في هذه الذاكرة هو تلك المصائب والهموم المدونة في عمقها وتلافيف الدماغ، لدرجة أن آلامها تنفذ في المسامات، فإن كانت كل محيطات العالم لا يمكن أن تطهر يديها من دم الجريمة، فليس هناك أي

دواء أو ترياق ليساعد على النسيان، ولا يمكن أن ينظف الصدر من ثقل هذه الآلام التي تثقب القلب بمسمار زمني يدخل في الغور البعيد.

وعندما تيقن ماكبث بأنه سيبقى مريضاً بذاكرته، يرفض البحث عن الدواء ويرفض أيضاً العالم أجمع لأن:

«الحياة ظل يمشي

وحكاية يحكيها معتوه

ملؤها الصخب والعنف

ولا تعني أي شيء».

وعليه الآن أن يتمسك بالزمن لينقذه حتى يسمو نحو تكامله كبطل شكسبيري حتى النهاية متمسك بسقطته الوجودية المأساوية ومرآته الذاتية المرائية، وهذا يعني مواجهة الموت:

«ماكبث لن أخاف الموت والتهلكة

حتى تأتي غابة بيريام إلى دنسينان».

وهنا يتحول ماكبث إلى مهرج أحمق بلا خيال يؤهله لأن يتخيل بأنه لا يمكن لغابة بيريام أن تزحف نحو عرينه في قلعته الشامخة والرابضة على الجبل، ولهذا فإنه يشعر بالأمان والفخر لأنه محصن بهذا الشكل، أو أنه لا يعرف مثل هذا التأويل الخيالي والشعري الذي يبدو كاللغز المستحيل فيحس بأن من الم أن مكنيكون هناك من يستخدم الغابة للزحف والقضاء عليه، ولكنه لا يريد أن يصدق به.

كآبة العنف والفوضى المنظمة

أين تكمن وكيف تنمو كآبة العنف هذه؟ وما هي مسبباتها وانعكاساتها على الإنسان؟ وكيف صورها شكسبير، وما هي وسائله للوصول إلى هدفه؟

والأهم: ما هي علاقتها بالماكبثية؟

وحتى يكون الأمر واضحاً يجب أن نتأمل هذا المقطع من المونولوج الطويل الذي يهجس به ماكبث حتى يتمكن من استيعاب حالته النفسية، ويتخلص من جحيم الذاكرة التي تلح علية دائماً بتفصيلات المقتلة الأولى التي هيأت القتل بعد ذلك حتى لأصدقائه المخلصين، لتنتهي بمحاصرته من أعدائه الكثر بعد أن تحركت غابة بيرنام في اتجاه القلعة التي يسكنها. وعندما أصبحت النهاية واضحة لماكبث فكّر في الانتقام من الحياة ومن ذاكرته أيضاً.

وبلحظة واحدة كشريط سينمائي يستعرض كوابيس الحياة وعبثية معناها في زمن اللاجدوى واللامعنى أو زمن الصفر مادام هو يعد الثواني التي تأكل بعضها حتى يحضر أعداؤه أمامه للانتقام منه ومن ثم يمثلوا بجثته.

وبعد هذا المونولوج الروحي يمكننا أن نقتنع بأن ماكبث سيزحف ذاتياً إلى موته، وهذا أشبه بحالة من الانتحار، لأنه لا بد أن يكمل «سقطته الوجودية» حتى النهاية التي ستمنحه تكامل البطولة فقد وضع الحياة والتاريخ على راحة يده وسار مفتوناً نحو الانتحار أو الموت في الحياة، إذ ليس هناك فارق في المعنى الآن:

«ماكبث:.........

لا مهرب ثمة من هنا، لا ولا مكوث كذلك بدأت أسأم الشمس،

وأود لو أن هيكل الكون الآن يتحطّم

اقرعوا – أجراس الإنذار – يا ريح هبي،

ويا مخلعة اقبلي

لنموتن، في الأقل، والعدة على ظهورنا

(يخرجون)».

إنه إصرار الدكتاتور الشجاع حينما يجد نفسه في المصيدة، وعندما يقترب هذا البطل الماكبثي من نهايته لا يكون لديه الوقت للتفكير بالموت إلا قليلاً، فيصاب بحالة اللامبالاة والبحث عن الأسباب لإلقاء اللوم على الآخرين بما فيها الطبيعة الأم أو الطبيعة البشرية ذاتها وخاصة الأعداء، إنها وسيلة لاكتشاف المصير والنهاية المعروفة.

وماكبث تيقن بشكل مطلق بعدم وجود منفذ للهرب، لأنه في الشبكة اللعينة والسقطة القاتلة التي لا تسمح له مثل ريتشارد الثالث أن يستنجد ويصرخ على الآخرين (حصان.. مملكتي مقابل حصان)، وفي ذات الوقت ليس هناك مكوث في هذا المكان أو في أي مكان آخر فهو يشعر بوحدة قاتلة ويذنب الآخرون لأنهم خانوه، إنه الآن وحيد بمواجهة جيش من الأعداء الأشداء الذين كانوا أصدقاءه ونبلاءه، لكنهم رفضوه لوحشيته و«سقطته في الفوضى المنظمة» فتصبح الحياة بلا معنى.

يتعب البطل من شمس الحياة التي أصبحت باردة وبلا دفء الوجود،

ولهذا فإنه يرغب في تدميره وما عليه سوى أن يدعو الخراب لتدمير كل شيء. وماكبث هنا وبالرغم من كل شيء فإنه يفضل أن يموت كجندي وهو يحارب لأن زمن الصفر هو الذي يتحكم في مصيره.

وإني أرى في كثير من الأحيان بأن البطل الشكسبيري يسأم سقطته الوجودية عند تحقيق أول طموحاته بعد جريمة بشعة يحقق فيها ذاتيته ويحصل على طموحه. وهو يعرف الآن أن لا مهرب من أي مكان، لذا فإن موته يعني بالنسبة إليه تحطيم هيكل الجنون الوجودي، وحتى وإن قرع ناقوس الإنذار لا بد من أن عاصفة الموت ستجتاح كل شيء لتخلق الخراب الحقيقي لمثل هذا البناء الدموي، فيحدث نوع من المهزلة مادام الموت دائماً مهرجاً يتراقص ضاحكاً أمامنا يحمل قناعين أحدهما على وجهه، والآخر على ظهره،يمكننا أن نرى فيها كما في المرآة مصائر البشر.

إذاً لا بد من اختيار الموت ومواجهته من أجل الرقص معه وتحديه، هذا هو ما توصل له ماكبث في لحظة الخواء تلك. إذ ليس هنالك من وقت لأي شيء مهما كان ثميناً مادام الأمر يقتضي مواجهة الموت بشجاعة البطل الذي يمعن في الذهاب إلى نهاية الشوط لتحقيق تكامله الذاتي الماكبثي.

فعندما يعلم ماكبث بموت الملكة يتمنى لو أنها ماتت في وقت آخر، حيث لم يكن لديه الوقت الكافي للحزن أو التفكير في أمر آخر غير وضعه الآني هو، وبالتالي إنها يجب أن تموت كجميع البشر، وهنا يتساوى كل شيء أمام ماكبث، إذ إن الوجود كله أصبح بالنسبة إليه غثاً وغير جاد ومهزلة المهازل، وحتى المصير البشري أصبح عبثاً يشغل

البطل عن تكامله مادام (علّو السمعة قد قضى)، والجمال أصبح قبحاً، ومتعة ولذة الحياة نفدت، واخشوشنت ونتنت رائحتها ولم يبق إلا حثالة البشـر (الأعداء) وعفونة الأشياء يُتباهى بها، وهم يفتخرون بهذا القبو المظلم الذي يسمى كوكب الأرض أو الحياة أو الوجود.

إذاً كان ماكبث يعيش في قبو الحياة وليس في جوهرها ولذتها الوجودية، فيتركها غير آسف حتى وإن اختار انتحاره بسلاح أعدائه. وماكبث في تشبيهه الحياة بهذا الشكل يذكرنا بهاملت مع فارق أساسي أنه قاتل غير متروّ ولا يفكر بمصير أي من البشر بعد الجريمة الأولى (قتل دنكن)، وعلى عكس هاملت المتأمل المفكر ولكن المتردد الذي لا يحبذ القتل، لكنه يشعر بجفاف وخشونة الوجود، وأنه يعيش في قبو حياتي آخر أيضاً.

وبالرغم من هذا فإن مسرحية ماكبث هي (معركة خاصة في حرب شاملة) تشكل صورة عن يوم القيامة، يتصارع فيها الظلام والنار، النشاز والتناغم، الصخب والعنف، السكون والصخب، الصمت والصراخ، البكاء والضحك الأسود، الحزن والفرح، وجميع تناقضات الوجود.

إنها مجموعة من التناقضات التي تكون الفوضى المنظمة المتسقة والمتناغمة مع الوجود، والتي تشكل الهارموني، وفي ذات الوقت هي أيضاً متنافرة فيه، فوضى منظمة، قاتلة ومدمرة ولكن يتساوى فيها العرش وكرسي الفقير، البيت والقبر، والملك والشحاذ، الطموح والسقوط.

حكاية معتوه ملؤها الصخب والعنف

يبدو لي ماكبث وهو في لحظاته الأخيرة بحاجة إلى أن يتأمل حياته

الماضية ســريعاً، بل الحياة والوجود بمجملهما، فمن خلال المونولوج التالــي نفهم أيضاً رأي شكســبير فــي الحياة، وهو فهــم وتحليل دقيق للحياة والموت والمصير بأكمله، مما دفع بكثير من الفلاســفة والكتاب أن يجــدوا فيها بذرة لفلســفتهم وفهمهم الوجــودي، أو أنهم أوجدوا فيه موضوعاً حياً لفهم الحياة والتعبير عنها أدباً وروايةً، كما هو الحال مع الأمريكي وليم فوكنــر الذي بنى أحداث روايته الصخب والعنف على هذا المونولوج بالذات.

ومن عادة شكســبير أن يكرر فهمه للحيــاة في الكثير من حوارات مختلف مســرحياته. وإذا تمعنا في هذا المونولوج المتفرد نكتشف بأن الفكــرة فيه خالدة ومعاصرة وتناســب كل زمان. لــذا نرى بأن أحداث مســرحية ماكبث شــاملة ومختلفــة المعانــي والتأويــلات، إلا أن هذا المونولوج نعتبره هو التأويل الشامل لفكرة المسرحية، وبالتالي للحياة وجوهرها:

«سيتون   الملكة يا مولاي، قد ماتت.

ماكبث   لكان حرياً أن تموت فيما بعد

ولكان ثمة وقت لكلمة كهذه.

غداً، غداً، غداً

وكل غد يزحف بهذه الخطى الحقيرة يوماً إثر يوم،

حتى المقطع الأخير من الزمن المكتوب،

وإذا كل أماسينا قد أنارت للحمقى المساكين

الطريق إلى الموت والتراب، ألا انطفئي يا شمعة وجيزة!

ما الحياة إلا ظل يمشي، ممثل مسكين

يتبختر ويستشيط ساعته على المسرح،

ثم لا يسمعه أحد: إنها حكاية

يحكيها معتوه، ملؤها الصخب والعنف

ولا تعني أي شيء..»[42]

ويبدو لي أن المسرحية كلها تأويل لهذا المونولوج الماكبثي الذي يعبر عن معايشة شكسبير في قلعة وجوده هو، فالإنسان «الظل» سرعان ما يختفي عندما تغرب شمس حياته في داخل هذا المصح أو المسرح.

إذاً تبدو الحياة هنا وكأنها مصح للجنون «ولا تعني أي شيء»، فالتراجيديا البشرية تفرض على الإنسان أن يعيش في جحيم الجنون حتى يتحمل هذه الحياة. إذاً المسرح حياة في حالة من الجنون، أو حالة من الجنون في حياة مسرحية، ولا تعني هنا كلمة «الجنون» مَرضياً، وإنما هو وعي متفرد بجوهر الحياة، فإذا كان الإنسان يعيش في حالة من جنون الوعي عليه أن يرفض حياة المصح الكبير أو القبو.

ومسرح اللعب المؤدي للاشيء هو هنا(ممثل معتوه)، لأن دوره قصير وسيتلاشى بعد إنجاز دوره في حياة ستمر كشمعة وجيزة مادام الإنسان ظلاً يتشكل من انعكاس ضوء هذه الشمعة التي لا بد أن تذوب وتمحى. ولكن عندما يلعب الممثل دوره ويستيقظ بعد التأمل في ماضيه

ليقول ما خبره، لا يسمعه أحد، وهذا يعني العبث في الحياة التي تتحول إلــى فوضى منظمــة. ربما أن الحياة حلم قصير تتلاشــى فيه الكائنات وأشــياء الطبيعة كظــلال في الأفق البعيد. وهذا يدل على ثلاثة أشــياء يمكن تشــخيصها في مســرح شكســبير هي العبث والفوضى المنظمة والعنف. وبالتأكيد فإن موضوعة العبث الشكسبيرية تحتاج إلى دراسة أخرى.

ويبــدو أيضاً من خــلال هذا المونولوج الذي هو التنفيســة الأخيرة لماكبــث فــي هذا القبو الذي عاش فيه، نشــعر بإيقاع داخلي متســارع يتصاعــد في عقله وروحه وذاكرته، وهو في لحظاته الأخيرة بســبب عدم تحكمه في الزمن أو ســريان الموت أو الحياة، فقد كان ماكبث في الماضــي هو الذي يقرر في أي لحظة ينهــي حياة وزمن هذا النبيل أو هــذا التابع أو ذاك الأمير، لهذا نــرى هذا الإيقاع الزمني وكأنه اللهاث الأخير يزاحم ذاكرته، إذ لا يرى فيه ســوى لحظات قادمة لا بد للحياة أن تنتهــي فيها، لذا فإنــه يجمع في لحظة واحــدة، الماضي والحاضر ليكوّنــا زمناً واحداً، عندما يتراءى له المســتقبل، ففي كل يوم وكل غد يزحــف بتروّ حتى النهايــة، أو أن الغد (زحف)، أي إن الغد الذي كان مستقبلاً في يومٍ ما لماض ما (زحف) يوماً إثر يوم حتى المقطع الأخير مــن الزمن، الوجود، الحياة، فنكتشــف الآن كما ماكبــث بأن أفعالنا أو مآســينا أو لهاثنــا مع الزمــن كلها قد أنارت في ذلــك الماضي للحمقى المســاكين الطريق إلى الموت والتــراب، ولأحلامنا وأمانينا هدف هو طريق واحــد إنه الموت، وبهذا فإن ماكبث يصبــح جزءاً من الموت، حيث حكم كملك بنى عرشــه على الموت والدم، وأصبح هذا هدفه في اللحظة التي قَتَلَ فيها مثاله وسيده (الملك دنكن)، وها هو لا يرى الآن

إلا ســواه في معالجة كل المشــاكل، إنها الروح العدمية نتيجة لماضي الكآبة الوجودي وليس العصابي.

ومــن جانب آخر فإنــه يعني هنا بــأن أفعالنا قادت هــؤلاء الحمقى المساكين إلى الموت، وأن أفعالنا هي تبّصرنا وعقلنا وذاكرتنا وإرادتنا، وكآبتنا هي ســبب جميع الجرائم المكــررة، وهي التي تعبد الآن طريق الموت، ولكن في وعي ماكبث الآني. إن الماضي هو الحاضر الممزوج بالمستقبل اللحظوي الذي يراه الآن في بصيرته، يرى نهايته الحاضرة والمستقبلية، فيتساوى لديه الزمن، سواء كان لحظة أم امتداداً لها، مادام المــوت والتراب هو نهايــة الوجود في لحظة قادمة، إذاً ما قدمه ماكبث بســبب كآبته هو الموت للحمقى المســاكين وهو أحدهما يقيناً. وأعداؤه من جانب آخر سينيرون طريق الموت له أيضاً مادام هو بالذات أصبح أحمــق وضعيفاً يتوانى في لحظة اجتياز ســقطته لتحقيق تكامله، وبهذا فإن حياة الحمقى تصبح شــمعة وجيزة مثــل لحظة أو جزء من اللحظة أو حتى جزء من الجزء اللحظوي، والموت الذاتي هو جزء من الجزء للمــوت الجماعي الــذي كان ماكبث ذاته يتقن تنفيــذه، إذ في كل لحظة تقطع عربة الموت رأساً من الرؤوس تحت عجلاتها.

وها هو نور الشــمعة يوشــك أن ينطفئ، والمأساة الأبدية هي نور ينطفــئ فــي لحظة ولادتــه، أي إننا نولد في لحظة وجيــزة لنموت في لحظة وجيزة أخرى، والناس نيام إذا اســتيقظوا حلموا، أو النائمون هم صــور الموتــى. إذاً الولادة، الحياة هي الحلم، ومــا الموت إلا حلم في داخــل كابوس الحيــاة بالرغم من أنه قدر الإنســان، وما أعطي له من حياة قصيرة هي شقاء بين نومتين، وهكذا يفاجئنا شكسبير في مسرحية العاصفة:

«حفلتنـــا هذه الآن انقضـــت، ممثلوها هؤلاء، كانــوا أرواحاً كلهم، وتلاشــوا هواءً، نسمات وكما النسيج الذي لا أساس له من هذه الرؤيا، هكذا سوف تضمحل الأبراج المعممة بالغيوم

والقصور الفخمة، والهياكل المهيبة

وكرة الأرض العظيمة نفسها

أجل وكل ما عليها.

وكهذا المهرجان المهوّم الذي تلاشى

لن تخلق هباء وراءها

إنما نحن مادة

كالتـــي تصنـــع الأحـــلام منهـــا. وحياتنـــا الضئيلة تحدهـــا نومة من طرفيها».

هذه هـــي الحياة برمتها كما يفهمها شكســـبير وهي حقيقة وجودية، وكالنـــوم والأحلام تذهب هباء، نومـــة العدم قبل الولادة، نومة الانبثاق لأول مـــرة في لحظة الخروج إلى التبصـــر الحياتي، الخروج إلى حلم اليقظة، وهي نومة عدمية أبدية بعد الولادة، وحلم اليقظة هذا ســـيكون قصيراً قياســـاً إلى إمكانيات الإنسان ومشاريعه وأحلامه، فالإنسان في هذا الحلم لا يحقق ســـوى اليســـير من أحلامه، وفي اللحظة التي يتهيأ فيها لتحقيق الحلم المصيري الأهم – أعني مشـــروعه الحياتي – تقلقه أمراضـــه المزمنة لتهيئـــه حتى يقطفه الموت، ولهذا فإن هذا الإنســـان البائـــس يحتاج إلـــى حياة جديدة مضافة إلى حياتـــه الأولى من أجل أن يحقق حلمه الأبدي.

وبمـا أنه لا يسـتطيع أن يغيـر منطق الطبيعة والزمن بما يتناسـب وطموحه الوجودي سـتكون نومتـه أبدية، ومما يزيد السـخرية إمعاناً هو أن الحياة ظِلّ يمشـي نحو المجهول، والإنسـان فيها لا يتعدى كونه ظل مهرج أو ممثل مسـكين يتحكم فيه منطق الجبرية فيعيش دوره في الحياة بمختلف مراحلها متبختراً مستشـيطاً للحظة واحدة على مسـرح قبو الحياة ومن ثم يختفي كما يختفي الظل في العدم، وما يتبقى من دوره التراجيدي أو التهريجي هذا في ذاكرة الحياة وفضائها هو الحلم فقط.

وبالرغم من مأسـاة وعجز هذا الكائن – الظل – إلا أنه لا يسـمعه أحـد وهذا بعينه هو العبث الوجـودي والفوضى المنظمة، إنها فوضى الوجـود المتقنة لكنها جوهر العبث، ومما يزيد مأسـاة الإنسـان أيضاً أنـه هـو ذاته يمعن في الفوضى هذه، مما يـؤدي به لأن يكون معتوهاً يحكـي حكاية ملؤها (الصخب والعنف ولا تعني أي شـيء) وهي في نفس الوقت حكاية عدم صامتة، وبهذا فإن الإنسـان يمثل فيها مختلف أدواره المأسـاوية والتهريجية حتى يستطيع أن يبرر وجوده، والأكثر مأسـاوية ليس هنالك من يشـاهده مادام الجميع قد تحولوا إلى مجانين يحكون أو يحلمون بذات الحياة المملة والمتكررة دائماً، والتي ليس لها أي معنى أبداً.

وماكبث هنا قد يخدع نفسه، لكن في نفس الوقت فإن موته وانتحاره سيشـعره بانتصار على أعدائـه، إذ إن موته يخلصه من كآبته العدمية فينتقل من قبو الحياة إلى القبر، وهذا سيبعده عن جحيم ذاكرته الملحاحة ووجوده المأساوي التهريجي في الآن ذاته.

ونعـود إلى السـؤال الجوهري وهو كيف، وما هي الوسـائل التي اسـتخدمها شكسـبير من أجل أن يخلق الجو الحقيقـي لهذه التراجيديا،

والذي سيساعد المخرج والممثل في فهم ماكبث كعرض مسرحي؟؟

يحاول شكسبير استخدام شتى الصور والأساليب، وكذلك مفردات لغة خاصة بشعريتها فتخلق بمجموعها جواً متميزاً، بل أحياناً مخيفاً، لأنه يؤشر إلى تلك الآمال التي يبنيها الإنسان بالدم فيغري شكسبير أبطاله مثل ماكبث وأبطال تراجيديات العنف الأخرى، ولكنه يفرغهم من أية دلالة إنسانية أو وجود يستحق العيش فيشعر الإنسان بالبؤس، وبالتالي باليأس والكآبة والعدم.

وكما قلنا سابقاً بأن أحداث ماكبث مبنية على عرش من الدم، ولهذا فإن أي تفسير وتأويل لا بد أن يجعل هدفه التعبير عن هذا الخيط من الدم الذي يغرق الشخصيات وقصورهم وكوابيسهم المرعبة.

لذا فإننا نذعر عندما نشاهد وجه بانكو الشاحب الملطخ بالدم يظهر كشبح مدمى في وليمة ماكبث التي يقيمها كمصيدة للآخرين، لكنه في النهاية يسقط في شبكتها، ولهذا السبب تبدو مسرحية ماكبث مجموعة من الكوابيس التي تتراءى ليس لماكبث بل لليدي ماكبث وجميع مناصريهما أيضاً.

ويبدو لنا كمشاهدين بأن الشخصيات مخدرة وتحت وطأة تأثير آلة لا تفكر أو تتأمل قبل إقدامها على العنف، بل إنها ماكينة ماكبث الدموية التي يشرّع القانون من خلالها القتل والعنف من دون تردد بل بعزم بطولي، مما يجعل أحداث المسرحية كأنها تجري في كهف للمجزرة المستمرة، لهذا تُعتبر ماكبث (أكثر التراجيديات عنفاً وتركيزاً وربما جاز لنا القول: وأشدها هولاً)[43]. وبرادلي هنا يؤشر لنا إلى مكونات الجو الماكبثي.

يصور شكسبير جو هذه المأساة من خلال أجواء لأماكن مختلفة، فمرة في قفر مجدب أو كهف مظلم ومرة في مكان موحل وعاصفة وبرق ورعد مخيف، فالظلام عموماً يشكل الجو العام للمسرحية.

والجمهور عادة يرى بشاعة الاغتيالات الدموية التي يقوم بها ماكبث وقتلته. فالتصور الشكسبيري لا يقتصر فقط على كون قيامة أشباح الموتى من جديد لممارسة الحياة العادية، وإنما عمد شكسبير إلى قتل النوم في حياة جميع شخصيات هذه التراجيديا وأولهم ماكبث والملكة التي تسير في نومها، وتتجسد تصوراتها الخيالية كحقيقة أمامها، وبما أن الليل الشكسبيري الماكبثي هو ليل ثقيل الظلام والقتامة، مما يسهل المؤامرات والاغتيالات ويخفي القاتل وسلاح جريمته.

ونلاحظ بوضوح مكونات الجو التراجيدي المخيف الذي يساعد على خلق حالة من التمثل الحقيقي للأحداث، مما يؤدي إلى مشاركة المتفرج أو القارئ فيها لاإرادياً، فإضافة إلى الكآبة التي تخلق القتامة والخوف في عموم المسرحية نرى بأن أبطال الجريمة يمتلكون الإيمان المطلق بتنفيذها وكأنهم ينفذون إرادة قوة مجهولة، لكنه في حقيقة الأمر هو تأثير سقوطهم في مرآة عبث وجودي يدخلهم في الفوضى المنظمة والعنف العبثي.

تأويل التأويل في الفوضى المنظمة

إن هذا المفهوم الذي ذكرناه للتوّ يؤدي إلى خلق سمات خاصة بالبطولة الشكسبيرية من خلال إغناء خيال وقدرات المتفرج للحدث ودفعه للمشاركة من خلال (تأويل التأويل) لحوار الشخصيات. وهنا

يحـدث ما يمكن تسـميته التأويل المركب الذي يتنـوع ويُغني من قبل المتفرج والشـخصية وشـريكه في الحوار والحـدث وأيضاً ما يقصده المؤلف، فالشـخصية تغني تأويلها في حوارها الخاص إلى الشخصية الشـريكة الأخرى التي تجيب بتأويل وقصديـة أخرى والمؤلف يؤول حـواره، بمعنـى آخـر يفهمه المتفـرج بتأويـل آخر غير الـذي تعنيه الشـخصية، ولهذا فـإن المتفرج يفهم المعنى النهائـي كتأويل التأويل، وكان هذا واضحاً في الحوارات الشكسبيرية عموماً وفي حوار ماكبث وبانكو:

«ماكبث: (إلى بانكو) والآن أتمنى لك نوماً هنيئاً.

بانكو: شكراً يا سيدي، وأتمنى لك مثل ما تمنيت لي».

حتى الآن لم يبدأ ماكبث الشك ببانكو بعد، ولكننا من خلال ما نسميه بتأويل التأويل الشكسبيري يوحي لنا الحوار ما ينبئ بمستقبل الأحداث والشخصية، أي طبيعة العلاقة التي تتطور مستقبلاً بين بانكو وماكبث والـذي يحـاول قتله، لكنــه لم يتمكن منــه إلا أنه قتل عائلتــه جميعها. وعندها سـنتذكر هذا المشـهد وسـيتوضح في هذا التأويل المسـتقبلي تمنيات ماكبث لبانكو بالنوم الهنيء، أي تمنياته بموت بانكو الذي يذكّره وجوده أمامه بما كشفته له العرافات بأن عائلة بانكو هي التي ستستولي على العرش، وبالمقابل فإن بانكو يتمنى لماكبث النوم بمثل ما تمنى هو له، ولو تتبعنا حوارات شكسـبير ضمن مفهومنا حول التأويل المركب لاكتشفنا منهجاً متفرداً لدراسة النص الشكسبيري.

الجانـب الآخـر من تأويـل التأويـل المركب هو أن الحـوار ينبئ عكـس معناه وتأويله، بالرغم من أنه يعبر عن المعنى الحقيقي لدواخل

الشخصية. ويستطيع المتفرج أو القارئ الشكسبيري أن يؤول مثل هذا الحـوار بوضوح تـام، فعندما يعلنون صباحاً أمـام ليدي ماكبث بمقتل ملك المملكة الضيف دنكن تصرخ وكأنها ليست هي التي سهرت الليل كله لإتمام المذبحة:

ليدي ماكبث: يا للحزن وأسفاه، ماذا؟ أفي بيتنا؟

فيرد عليها بانكو: إنه عمل بمنتهى القسوة أينما وقع.

وكلمة «منتهى القسـوة» تدل على بشـاعة وعنف الفعل أينما وقع، وكذلك موقف بانكو منه.

ومن حوار الليدي نفهم دواخلها الحقيقية ورغبتها الداخلية في موت الملك، أي إنها تسـمح بهذه الجريمة بشرط أن تكون بعيداً عنها، وهي تعلـم بدقة تفاصيـل الجريمة مسـبقاً، لكنها ارتأت مرتبكـة أن تتحايل وتخـدع، غير أن حوارها المرتبك كشـف حقيقتها وشـرك القاتل عند مكاشفته بفعلته، فهو حوار ينبئ عن فكرة أو تمنٍّ داخلي، أي إنها تريد أن يقتـل الملـك لكن ليس فـي بيتها حتى لا تتضخم الشـكوك، لكن ما تحدث به لسانها هو شيء من انفلاتات اللاوعي والفوضى.

أما بانكو فبالرغم من أنه وافق في مشهد سابق وبشكل ضبابي على خطط ماكبث لقتل الملك دنكن، بشكل هامشي ومبطن ودون أن يصرح بالأمـر إلا أن الجريمـة أثارت لديه صحوة، فشـعر بالاشـمئزاز كما وصفه أ.س برادلي. لكن هل اشمأز من حدوث الجريمة بهذه البشاعة، أم مـن التصرف المزيف أو من المرآة المرائية ذاتها التي تقنعت ليدي ماكبث بها؟ لقد كان لديه شـك كبير بأن جريمة ما سـتحدث، فرد على ماكبث عندها «رهن إشارتك» وصمتَ، لكن نتيجة تمثيل ليدي ماكبث

براءتهـا المزيفة من الجريمة ودمويتها أشـعرته بالإهانة لمقتل الملك، حيث تحقق لديه بأن الجريمة وقعت وكأنه بحواره معها أراد أن يرد الإهانة والاتهام، وأنه اشـمأز من قسوة الجريمة ومن نفسه أيضاً، لأنه صمت آنذاك عن نوايا ماكبث بالرغم من عدم المكاشـفة، لكن شـعور بانكو بما سـيحدث لا يخيب، بالتأكيد كانت نظراتهمـا المتبادلة تعني الكثير وتؤثث لصمت المؤامرة الذي يستغني عن الكلمة.

وقد تميز أسـلوب شكسـبير ومتانته الدرامية بجانب مهم هو تقوية الإحساس بالتناقض التراجيدي لدى المشاهد.

ونـرى هذا من خلال حـوار الملك دنكن مع بانكـو عندما يكونان قريبيـن من قصـر أو قلعة ماكبـث فيتحدثان عن صفـاء الجو بعكس الحقيقة المخفية، والتي سـتحدث قريباً (المقتلة) وهي بعيدة عن الواقع الخفي، فيذكران في المحادثة عصفور الجنة (السـنونو) الذي كثيراً ما يوجـد ويتوالد بمحيط القصر، فيقول بانكو عنه أينما وجد يكون الهواء عليلاً (والسماء تنسـم رائحة الرضى)، وبالتأكيد فإن المتفرج سيشعر بأنه حوار عكس ما سـيحدث في قصر ماكبث من مؤامرات وجرائم، وبهذا فإن شكسبير إضافة إلى ميزات أسلوبه الأخرى، فإنه بهذا يقوي التناقض التراجيدي لدى القارئ أو المتفرج.

ويعتبر الإيقاع المتسـارع ميزة شكسـبيرية ماكبثية بامتياز والذي يوصلنـا إلـى الجريمـة وكشـفها، ولهذا وصـف الكثير من الشـراح مسـرحية ماكبـث – وبالرغم مـن قصرها – بأنها أكثر المسـرحيات سرعة في تتابع أحداثها وإيقاعها. فكما لاحظنا اختلاف الإيقاع بتكرار تتابع الظلام والنور فهنالك إحسـاس خاص بالألوان المختلفة. فالألوان

هنا وكما استخدمها شكسبير تعكس الجانب النفسي والعام للمكان والزمان والشخصيات. وكما تختلف ألوان جو المكان في النهار عنها في الليل، أيضاً تختلف ألوان البراري عن ألوان السهول والحقول الخضر، ولون غابة بيرنام تختلف عن ألوان قلعة الرعب الماكبثية في النهار عن ألوانها وسط الظلمة القاتمة التي تتربص كوحش في العالم الشكسبيري الماكبثي.

فالشعور بالكآبة والجفاف الداخلي لدى الشخصيات ستعادلها البراري والكهوف المظلمة كمعادل حقيقي خارجي لهذه الحالة، وبالتأكيد فإن استخدام العاصفة والرعد والبرق والبرد والمكان الغريب وغيرها، سيعبر عن حالة نفسية أخرى قد تكون الجانب النفسي لماكبث خاصة في المشهد الأول.

وهذه الحالة فإن التعبير عنها بمثل هذا الجو هو علاقة دالة ومتناقضة مع حالة انتصار ماكبث وعودته سعيداً من المعركة قبل أن يلتقي العرافات، ولهذا نرى بأن شكسبير يتعمد كثيراً استخدام المكان والفضاءات الغريبة والخاصة.

وشكسبير عمد إلى تجسيد هواجس ماكبث والليدي بعد مقتلة الملك دنكن تجسيداً بصرياً حياً من خلال تحول الهواجس إلى أحلام يقظة تقلقهما مادام الزمن بالنسبة إليهما قد تساوى، فالليل أصبح نهاراً وبالعكس حيث لا نوم بعد الآن.

فالخنجر الذي يقطر دماً يتجسد في الفضاء الغريب ويتضخم أمام ماكبث، فأصبح هذا بالنسبة إليهما أكثر أهمية ورعباً من جريمة القتل وأهميتها، ولهذا فإن الليدي حتى تشعر بهدوء جزئي وراحة نفسية تعيد

كل تفاصيل الجريمة في ذهنها، مما يؤدي إلى رؤيتها المتكررة للدم الذي علق بيديها ليلة الجريمة والذي لا يمكن أن تتخلص منه الآن إلا بقطع يديها، وهي تتمنى هذا، لذا فإنها تعيد كل هذا في ذهنها وكأنها في مسرح كبير.

ولهذا فإن مسرحية ماكبث تتميز عن جميع المسرحيات الأخرى بكونها مسرحية للخيالات والكوابيس والهواجس والأوهام وتقلبات الحالات النفسية للبطل وغيرها، وشكسبير يحول كل هذا إلى شكل مادي مجسد يراه البطل أمامه. وبالتأكيد فإن كل هذه الأماكن تختلف عند الأماكن التي يتم فيها القتل والمؤامرات، فتنعكس قتامتها وخواؤها ووحشتها الخانقة على الأبطال الآخرين والجمهور المشاهد، وهذه ميزة مهمة للأحداث الماكبثية، لأنه يختلط فيها وحشة وقتامة الواقع مع الكابوس النهاري والليلي في الآن، حيث يختلطان حقاً وهذا ما تجسده رؤية خيول تصهل مجنونة وتأكل بعضها بعضاً ويعمق هذه الصورة أيضاً التحكم اللاذع الذي يتضمن معنى ظاهرياً وآخر باطنياً مقصوداً، وكذلك لون رؤية الدم على ضوء المصباح الذي يحمله ابن بانكو لينير (طريق الموت) من دون قصد في المؤامرات السرية التي أعدها ماكبث للأخير، وكل هذا يدفعنا إلى التصور بأن ماكبث يحمل دائماً صولجاناً من الدم ويجلس على عرش مبني من الجماجم البشرية، كما يشكل الجو العام، مما يدل على سمات مفهومنا حول الفوضى المنظمة.

كآبة التهكم واليأس العدمي

قلنا إن التهكم ميزة شكسبيرية، وبالتأكيد فإن الكثير من المثيرات النفسية الداخلية تتحكم في سلوك البطل الشكسبيري. وهنا في ماكبث

فإن طموح العرش الذهبي وعنف السقطة الوجودية الأبدية والفوضى المنظمة هي التي تؤدي به أولاً لأن يفعل أي شيء بما فيها القتل أو قيام المجازر والمذابح الدموية التي تكررت بعد ذلك.

إن الطموح المبني على القتل هو حرية تؤدي بالنتيجة إلى كآبة تدميرية وخوف من الذات أولاً وسيؤدي هذا إلى الخوف من الآخر أيضاً، والجانب المهم الذي يتحكم في إنسان مثل ماكبث هو التحرر منالالتزام الأخلاقي عندما قرر تحقيق المقتلة ومن ثم الالتزام به نتيجة للشعور بحالة من التهكم واليأس من دموية الطريق الذي بدأ به.

فنرى بأن ماكبث والليدي مصابان بكآبة تدميرية ويأس عدمي خارق[44] يؤدي بهما إلى ضغط متأت من الإحساس بالعدوان الداخلي الذي يرتد على الذات:

ماذا يعني هذا؟ وكيف يمكننا الربط بين الكآبة وما يحدث في مسرحية ماكبث؟

فلو تأملنا هامش الكآبة كحالة من الحالات المرضية لاستطعنا أن نلاحظ أن صفات المرض وأسبابه تنطبق على ليدي ماكبث، حيث شعورها بالخوف والاكتئاب تعمق بعد جريمة قتل الملك دنكن وتحول إلى الشعور بالذنب، فأصبحت الحياة بلا قيمة أو أهمية، بل هي مظلمة حقاً، وهذا ما يبرر حرص الليدي على وجود النور بجانبها حتى في النهار. إن تعمق الكآبة والشعور بعدم وجود أمل مستقبلي أدى إلى السوداوية فتساوى كل شيء في الحياة، مما أدى إلى الإحساس بضغط العدوان الداخلي، وهذا يسهل الانتحار ليس الجسدي بل الروحي في مختلف أنواعه.

أما بالنسبة إلى ماكبث فإن كآبته أدت إلى تعميق الشعور بخطر العدوان الخارجي الذي يتربص به من أعدائه، مما يعمق حالة من الاكتئاب تؤدي أيضاً إلى ضغط العدوان الداخلي الذي يرتد إلى الذات. ولكن بالنسبة إلى ماكبث فإن تسارع الأحداث لم يسمح له أن يقوم بأي عدوان ضد ذاته، كما هو الحال بالنسبة إلى ليدي ماكبث، لأن العدوان كان خارج الذات، وهذا يشبع ضرورة الإحساس بالانتحار.

وقد خلق هذا حالة من الاكتئاب الماكبثي الخاص الذي يتميز بما يسميه الفيلسوف الوجودي سورين كيركغارد باليأس الوجود(45)، وهي حالة تصيب الإنسان عندما لا يستطيع اختيار ذاته الحقيقية، مما يؤدي إلى التهكم من فعله الحياتي، وفعل القتل هو فعل العنف الحياتي لدى ماكبث. العالم.. إلى الخارج.

وبالرغم من أن ماكبث حقق الجانب الأول من تكاملية ذاته الحقيقية هو (طموح الاعتلاء فوق الآخرين – العرش الذهبي –)، عندما اجتاز جميع العقبات بما فيها المجازر من أجل أن يصبح ملكاً من خلال إعادة تنظيم الفوضى بالعنف الدموي العبثي، إلا أن كآبته وعذابه الداخلي بدآ بعد ذلك وتحولا إلى الشعور باليأس، وهنا تكون لذة القتل ولذة الاستيلاء على العرش، وكذلك الاستيلاء على مصير الآخرين هو طريق واحد وكأنه هو العلاج الوحيد، أي معالجة الكآبة واليأس يؤدي إلى قلق ذاتي ومن ثم الخوف من الآخر وممارسة القتل كنتيجة طبيعية كرد فعل ضد هذا القلق، وهذا من خصوصيات كآبة الذات الماكبثية. ومفهومنا هذا يبرره بشكل دقيق تكرار المجازر الدموية وكثرتها في ماكبث.

فإضافــة إلى ما افترضته أ.س. برادلي من أن سـبب الاكتئاب هو إدراك ماكبــث عقــم جريمته، مما أدى إلى شــعوره الدائم بأنه ملاحق من الطبيعة والآلهة، لذا فإن أعداءه وأشــباح المقتولين وعموم البشــر يشــكلون خطورة عليه تؤدي به إلى الاســتمرار فــي طريقه، ومن ثم عذاب الإحســاس بالكآبة واليأس بالرغم من أنــه يتظاهر في حواراته واجتماعاته بأنه أقوى من ذلك إلا أن داخله يائس ومنخور بالفعل.

وبالرغــم من أن ماكبث حقق طموحــه الذي كان لحد كبير مدفوعاً مــن الليدي ماكبث التي هي أكثر منــه كآبةً وطموحاً في مواجهة ذاتها ومرآتهــا المرائية، فهــي كانت فاعلة وصريحة في اســتخدام (كآبتها) التي تدفعها إلى اســتخدام عناصر الشــر، مما يؤدي إلى مجانية القتل والدم من أجل تحقيق هدفها. ولهذا فإن ماكبث كشــخصية تَشَــكّلت من خــلال أحلام زوجته الليدي التي هي الأنثى التي تريد أن تحقق أنوثتها المثلــى من خلالهــا قد تفوق رجولــة البطل، وبعد ذلك من كوابيســها وكبتها المرضي، ما أدى بها إلى الجنون.

الليدي ماكبث... شيزوفرينيا الذات في أنثى الأنثى

ليــدي ماكبث – الأنثى – نموذج المــرأة التي تعرف أنوثتها المثلى جيــداً وتريد تحقيقها، مما يدفعها هــذا للوصول إلى أحلامها وخيالاتها بــكل صراحة من خلال قــوة أنوثتهــا وليس اســتعارة رجولة الرجل البطولية، بمعنى أنها لا تودّ استعارة صفات الرجل في مجتمع إقطاعي ذكــوري، إذ هــو القادر على تحقيق رجولتــه، وإنما هي تعمق صفات الأنثى فيها، فهي بهذا تكون أنوثتها مساوية لصفات الرجولة، وماكبث كإنسان وقائد قادر على تحقيق رجولته، وكان خاضعاً لقوة أنوثة الليدي

الحديديــة ليس لقوتها في التأثير بلذة الشـبق الجنســي فقـط، وإنما من ناحية تحقيق حلم داخلي بعيد الغور وغامض في تلافيف ذاكرة ماكبث (الحكم المطلق علــى الآخرين من خلال اعتلاء العرش الذهبي) الذي استطاعت هي بقوة أنوثتها أن تحوله إلى حقيقة، لأنها الأنثى الشجاعة مــن أجل الوصول إلى تكاملهــا الأنثوي – البطولــي – (أنثى الأنثى) بكل صراحة حتى وإن أدى هذا إلى التحرر ســرياً من كل الالتزامات الأخلاقية أو الدينية. إن مثل هذا الشعور بالرغم من أنه يشكل الكآبة إلا أنه يشــكل (سقطة وجودية) مصيرية. والإنسان يصاب بالكآبة واليأس التدميري لأنه غير قادر على أن يشــكل ذاته وحقيقتها. ومن هنا فإنني لا أميل إلى إلغاء تأثير أنثى الأنثى في ليدي ماكبث كما يفعل الكثير من الباحثين، فيعمدون إلــى إلصاق صفات الرجولة البطولية بها من أجل إعطائها تمايزها وتفردها فتســتعير من الرجل سر رجولته، ألم يستعر ماكبث في ليلة المقتلة سر بطولتها الأنثوية؟ في رأيي إنها أنثى الأنثى التي تمتلك ســرية وقوة الأنوثة كذات متحققة تكاملاً وجودياً، تستطيع مــن خلالها ليس التأثير في قائد مثل ماكبــث وإنما تجعل من العالم أن يدور في فلك اللولب الماكبثي كما تشاء.

فأنثى الأنثى في الليدي هي قوة لها دوافع ومسببات، إذ إنها لا تغفر لتمهّـل ماكبث وتردده ورأفته كونه القائـد المنتصر. لهذا فإنها تتمادى في إلصاق الوصف الذي يصل حد السخرية:

«أمير غلامس أنت، وكودر، ولسوف تكون

ما وعدتَ به. ولكنني أخشى طبعك

إنه ممتلئ أكثر مما ينبغي بحليب الإنسانية

فلا يتشبث بأدنى الطرق، أنت تريد العظمة،

ولست خالياً من الطموح، ولكنك خال

من الشر الذي لا بد أن يصحبه».

فها هي الليدي تربط بين الطموح في الاستيلاء (غير المشروع) على ما يبغيه الإنسان وبين الشر، وهي تعلم بأن أي عرش لا بد أن يبنى على الجماجم وعلى بحار من الدم. فالاستقامة أو عدم الغش تُحول الإنسان إلى حمل وديع لا يتناسب إطلاقاً مع الطموح.

«الليدي:.......... أسرع إليّ حتى أصب روحي في أذنك،

وأعاقب بجرأة كلماتي

كلّ ما يعيق عن التاج

الذي يبدو، أن القدر، وعون التنبؤات كليهما

قد توجاك به».

هي تعرف أن روحها تختلف عن ماكبث، وتعرف أيضاً كيف تفعل فعلها في روحه المترددة، وهذا حسب مفهومها يعيق الطموح، لهذا فإن عليها أن تفرغ روح ماكبث من كل إنسانيتها عندما تصب روحها هي في روحه ليستعر جحيماً، فهي تخشى روحه المملوءة بالإنسانية، وفي رأيها فإن إنثى الأنثى في روحها هي التي تحرك رجولة ماكبث، فإذا لم تتفوق عليه فإنها على الأقل تتساوى معه.

ومن أجل الوصول إلى تركيز هذا الجانب فإن شكسبير يعمق ميزات

الليدي التدميرية وقوة كآبتها حتى يتشكل وجود جديد لليدي وهو الأنثى والرجل في آن واحد، أي تكون هي الليدي وماكبث، فيمتزج في داخلها تكاملها الأنثوي وتكاملهـا الرجولي، أي تكون المرأة الأنثوية والمرأة الرجولية المرائية، لهذا فإن الليدي تحمل قناع الأنثى وقناع الرجل في آن واحد، وبمعنى آخر تحمل بذور أنثى الأنثى ورجولة الرجل وكأنها آلهة الخلق البدئي الأولى التي تستطيع أن تخصب ذاتها داخلياً.

إن قوة الأنثى كتجلّ ذاتي عند ليدي ماكبث تجعل الرجال يخضعون لأنوثتهـا، ومن جانب آخر كونها تحتقر قوة الرجولة في داخلها، لأنها تـود دائمـاً أن تنتصر الأنثى فيها، ولكنها فـي ذات الوقت هي أنثى لا تصلح للحب والشـبق والرومانسـية والجمال – بالرغـم من أنها تعتز داخليـاً بأنوثتها كامـرأة – وإنما هي أنثى خارقة فـي أنوثتها البطولية والتراجيديـة، فقوة تأثيـر قراراتها الأنثوية هـي محاولة للتخلص من كآبتهـا، وهي التي تعبر تعبيراً تامـاً عن قوة أنوثتها، وهذه تدفعها لأن تكـون قراراتها في أقصى عنفهـا حتى وإن كانت متخذة بعجالة ودون تروّ.

ولهـذا فإن تأثير الليدي في ماكبث كبير، لدرجة أن ماكبث لا يتخذ قـراراً حاسـماً إذا لم يلجـأ أولاً لها، وهذا لا يعني ضعفاً في شـخصية ماكبـث وإنما هو تجلّ للتكامل الوجودي والبطولي والذاتي بين الليدي وماكبـث كصنويـن لا يمكن الفصل بينهما، فهو يـدور في فلكها وهي تـدور في فلكه، فـلا معنى لوجودهـا دون دموية ماكبـث، ولا معنى لوجـوده دون العنـف الدموي لأنثى الأنثى في الليـدي، وهنالك الكثير من الاستشهادات الشكسبيرية، إضافة إلى مدح الملك دنكن لها باحترام كبير:

«دنــكن   انظروا، انظروا مضيفتنا الكريمة،

إن الحب الذي يتبعنا هو أحياناً تعب لنا،

ومع ذلك فإننا نحمده لأنه الحب. وبذا أعلمكِ

كيف ترجين الله أن يجازينا على إتعابك

ويحمدنا على همك».

لنــر الآن قوة أنوثتها – الرجوليــة – البطولية كما هي واضحة في الفصل الأول – المشــهد الســابع – ، وهل حقاً أن عظمة الليدي تكمن في الشجاعة وقوة الإرادة كما أشار برادلي؟ ألا يكون لشعورها بالكآبة حســب المفهوم الذي طرحناه، الدور الأساســي في هذا الإصرار على الجريمــة؟ أعني إصرارها على تحقيــق تكاملها الذاتي؟ والطريق هذا يؤدي إلى أن تقتل كل إنســان أمام طموحها حتى وإن كان الملك ذاته، فقوتهــا وشــجاعتها تكمنان في أنوثتهــا أيضاً، لهذا فإنهــا تهدد ماكبث وتؤنبــه كطفل لا يعرف طريقه الصحيح، بســبب خوفه وقلقه وتردده، وهذا كله لا يتناسب مع حبها له، إن أنوثتها لا تسمح له أن يكون متردداً في تحقيق الفعل.

والشجاعة بالنسبة إليها تاج الحياة، وحبها هو أيضاً تاج الحياة؛ لهذا فإنها تهدد ماكبث بنزع تاج حبها له إذا اســتمر في تردده، وتأنيبها هو فــي ذات الوقت تأنيب للجانب الرجولــي لديها، فهي الأنثى الأكثر قوة وشجاعة وقلقاً وخوفاً من الآخر:

«الليدي ماكبث   هل كان الأمل مخموراً

ذاك الذي اكتسيت به مرة؟ هل رقد؟

صحا الآن، مخضراً وشاحباً

مما فعل بحّرية؟ من الآن

سأعتبر حبك كذلك. هل أنت خائف أن تكون الشخص

نفسه في الفعل والشجاعة

كما أنت في الرغبة؟ هل تريد أن تكون كذلك ذاك الذي تعتبره تاج الحياة وتعيش عيشة جبان بمعيارك أنت جاعلاً (لا أجرؤ) تتبع (أود) مثل القطة المسكينة تشتهي السمكة وتخاف البلل».

ها هي الليدي بكل فصاحتها وشجاعتها وتفردها وأنوثتها – الرجولية حتى باختيار الكلمات المناسبة والمستفزة لشجاعة ورجولة ماكبث، ولهذا فإنه يرفض أن يكون كالقطة المسكينة التي تشتهي لكن تخاف أن تبلل مخالبها. وأيضاً لا يقبل أن يكون جباناً وهو الشجاع المنتصر والجريء الذي لا يهاب أعداءه، إضافة إلى أنه لا يخفي أي شيء عن (أعز رفيقة في العظمة) تلك الرفيقة والأنثى والأم التي لا مكان للرأفة في قلبها إذا كانت تحطم ثقة الإنسان بنفسه، وتحول القائد الشجاع إلى متردد وخائف.

والليدي ماكبث تمتلك قوة الأنثى – الرجل في الرأفة على رضيعها عندما تلده، ولكن قوة الأنثى – الرجل هي التي تدفعها أيضاً إلى تحقيق طموحها في أن تتجاوز عاطفة الأم،

فطموحها يدفعها إلى أن تحطم رأس الطفل وتمزق لثته، بينما هو يرضع مبتسماً في وجهها:

«الليدي ماكبث:.......... سأقتلع حلمتي من لثته، العارية

من الأسنان وأطرطش مخه، لو كنت

أقسمت على هذه الفعلة، كما أقسمتَ أنت».

إنها تسخر من عاطفة وتردد ماكبث، لأنه من السهولة لكائن ما أن يجرؤ على أن يحول العطف والرأفة من قيمة إنسانية عالية إلى أقسى درجات التوحش كما هو واضح في تهديدها لماكبث، ولكونها أنثى متكاملة بأنوثتها الرجولية، وهذه الأخيرة هي التي تشكل مفهوماً واضحاً للأنثى – الرجل، ولهذا فإنها ليست شريرة ضمن مفهومنا حول تكاملها في فعلها الوجودي الذاتي ووضع نفسها وفعلها أمام مرآة الذات المرائية.

وليست شيطانية الفعل والهدف وإنما هي تحطم كل شيء بما فيه أي جزء من ثنائيتها وأنوثتها التي تحمل في داخلها تلك ذات الأنثى – الرجولية، وهذه الذات التي يستعير منها الرجل شجاعته ورجولته، وهنا يكمن جانب آخر من تكاملها الأنوثي وهو: عندما تحتقر الليدي عاطفة ورأفة ماكبث القائد المنتصر الذي يعرف قدر نفسه ولا يسمح لأي مخلوق – ما عداها – أن يتلفظ بمثل سخريتها، فهي أعز شريكة في العظمة وهي التي تحتقر رأفة الرجل. وعندما تسخر منه ومن عاطفته وهو القائد – الملك فإن أنوثتها تصل إلى أوج عدميتها، وتقف كأنثى مكتملة الذات بمقابل رجولة مترددة أو قلقة أو ضعيفة. وبالتأكيد فإن الليدي تعتبر شريرة بالمنظور الأخلاقي – الاجتماعي، ولكن بمفهوم الليدي ماكبث – وحسب مفهومنا حول السقطة – فإنها تسعى لتكاملها الأنثوي الذاتي، وكذلك الحال مع ماكبث فشجاعته وعاطفته

ورأفته هــي جزء من تحقيقه لتكامله الذاتــي، إضافة إلى رأي برادلي (لقد وضعت أكثر مما يجب، من لبن الرحمة الإنســانية تطلقها عليه – لنفــاد صبرها – زوجته التــي لم تفهمه كل الفهم، ولكن المؤكد أنه كان بعيداً عن أن يكون مجرداً من الإنسانية والرحمة، ولكنه كان في الوقت نفسه طموحاً للغاية)[46]

ومن أجل أن تُسهل عليه الأمر ويجتاز ماكبث حالة التردد في

القيــام بالجريمــة، فإنهــا تؤكد لــه «النائمــون والموتى ليســوا إلا صوراً»، فالجريمة هذه تعد لا شــيء بالنسبة إلى سوداوية كآبتها، لكن رائحة الدم لاتزال تهرش يديها ولا يمكن إزالتها،

(فــإذا كان ماكبــث رحيماً، فإننــا نجد في ذات الوقت بأن شــهوته للســلطان وغريــزة إيثاره لذاتــه من العنف بحيث لا يمكن لأي شــفاء نفســي أن يحفزه على التخلي عن جني ثمار الجريمة أو على الانتقال من طور التأنيب إلى طور الندم)[47]

وهذا هو الأكثر أهمية في ذات ماكبث الداخلية، أي الكآبة من جانب والصراع من جانب آخر بين الرفض الداخلي للجريمة وبين شــعوره بأهميتها كوسيلة لتحقيق طموحه وتكامله الوجودي، البطولي – الذاتي في أن يصير فعله الحياتي الحقيقي، وهنالك جانب آخر يشير له برادلي بانتباهة فذة وهو خيال ماكبث الشاعر حيث يؤكد بأن:

(في ماكبث هناك ميزة بارزة يعتبر إدراكها، إدراكاً صحيحاً مفتاح رأي شكســبير لهــذا الرجل المقدام، العملــي، الطموح، الجريء – في حدود معينة – خيال شاعر)[48]

وهـذه نقطة جوهرية باعتبـار أن قدرة التخيل لدى ماكبث تخلق له جحيمه الخاص لأنه يولد اضطرابات عنيفة في الجسد والروح، وخياله هو الذي يدفعه إلى أن يفكر أو يبرر أسباب مشاركة الطبيعة من خلال مظاهرها كالرعد، البرق

والعواصف... إلخ وربطها بمصيرها المأساوي أو تفسيرها

باعتبارها رسـائل خاصة له ليقوم بفعل الجريمة، ومن جانب آخر فـإن الخيال ذاته هو الذي يجسـد له إيحاءات الضمير والشـرف، مما يخلق قلقاً مرعبـاً، وخاصة عندما يربط بين تصورات خياله فيعزوها إلى أعماقه الداخلية التي لا تني تبرز حالة (الخوف من الانتقام أو إلى القلق الناجم عن عدم الاطمئنان)[49]

ولهذا فإن خيال ماكبث خيال تجسـيدي، لأنه يحوّل ما يفكر فيه أو يتخيله مجسـداً أو يراه أمامـه وكأنه حقيقة، ولنتذكر حواره مع شـبح بانكو الذي يتجسد أمامه في الوليمة، أما الآخرون فهم مندهشون لأنهم لا يـرون شـيئاً، أيضاً رؤية ماكبث للخنجر الـذي يقطر دماً. إن كثافة خيال ماكبث وما يجسده هو نتيجة لشعوره بالكآبة والفوضى في حالته هـذه بعد الجريمة الأولى، إضافة إلى أن هـذا الخيال المتنوع المرتبط بجريمة القتل وما تبعها هو بسـبب رفضه الداخلي لفعله الحياتي الذي يحتم عليه المحافظة والتمسـك بطموحه الملكي الذي من أجله يجب أن يفعل كل شيء، إذ إن ذات ماكبث منشطرة إلى ثلاث ذوات، مما يخلق في داخلـه صراعات متعددة، فهو جلامس وكودور وماكبث (الملك)، أو لنقل إنه القائد الشـريف والقائد الطَموح والملك القاتل الذي يكتسـح كل شيء في طريقه.

«لقد قتل جلامس النوم، ولهذا فإن كودور،

لن يذوق النوم، كما لن يذوقه ماكبث».

ولهذا فإن أخطر كلمة مرعبة سمعها ماكبث حسب تصورات كآبته هي (ماكبث قتل النوم) وفي هذا يوجد فرق عن جملة – ماكبث قتل الملك النائم – ولكن بهذه الجريمة قتل ماكبث النوم في جفون البشر جميعاً، ولهذا فإنه يثير قلق ورعب الناس جميعاً وليس ماكبث فحسب، فالنوم هو (بلسم الخلائق كلها).

والقتل أو الإقدام على جريمة لاإنسانية ستدفع صاحبها للإغراق في العزلة، والوحدة والكآبة القاتلة، ولهذا فإن إغراق ماكبث بالقتل الذي يقتضيه الحفاظ على العرش هو عزلة مطلقة، ولكننا في حالتهما نشعر بوجود عزلة مشتركة بين ماكبث والليدي، وإن كانت هذه العزلة متوزعة بين الذات والآخر بالرغم من أنهما ذاتان مختلفتان في جوهر واحد.

وبما أن كل جريمة قتل تنفذ بإرادة الليدي أو بمعرفتها أو بالتحريض عليها، مما يؤدي هذا إلى عزلتها هي وماكبث، فينكمش كل واحد منهما في وحدته وعزلته القاتلة، مما يؤدي إلى تضاعف تأنيب الضمير من خلال التفكير بالجريمة الذي يجسد حبل الدم الذي يلف كل واحد منهما، بالرغم من هذا العنف الذي يمارس ضد الذات أو الشعور بالسقطة الذاتية أو هوس بقوة الإرادة والفعل فتزداد الهوة والعزلة بينهما.

فبعد الجريمة لا يمكن أن يكونا روحاً واحدةً، بل هما جسدان متخشبان منفصلان والروح تنعزل في كهف القلق. ومادامت الليدي

قد ساومت ماكبث على حبها وأنوثتها اللاهثة ووضعته كشرط لتنفيذ الجريمة، مما أدى إلى عدم مفارقة الكوابيس بما فيها الجرائم الأخرى التي تمارس بعيداً عنها، والتي ستأتيها في الكوابيس النهارية أيضاً مادام حبها لماكبث قد أصبح في دائرة المساومة، وحتى وهي وسط العذاب ومحاولة التكفير عن مساهمتها في جريمتها الأولى نسمعها تشير إلى انتقام زوجها من عائلة مكدف الذي هرب بالرغم من أنها غير مسؤولة عنه مباشرة (إن لأمير فايف زوجة ولكن أين هي الآن؟).

وهي تقصد المجزرة التي قام بها زوجها ضد عائلة مكدف.

إذاً في أي عزلة وأي جحيم تعيش الليدي، تلك اللبوة الأنثى الأكثر تجوهراً للذات والأكثر قوة وتصميماً على الجريمة.

يطرقون درب الزهور ليحترقوا في الأبدية

يؤكد أ.س. برادلي بوجود ثلاث فقرات عظيمة الأهمية في ماكبث، حيث نجد فيها قيمة فنية وتكنيكية عالية الجودة وهي:

1 – فقرة البواب وحواره.

2 – حديث الليدي مكدف وابنها الصغير.

3 – تلقي مكدف نبأ ذبح عائلته.

لقد أكد الكثير من الشراح والدارسين أن هذه المشاهد الثلاثة وغيرها لم يكتبها شكسبير نفسه، أو أن شكسبير سمح لمؤلف آخر أن يضيفها، أو أن بعض الممثلين أضافوها في أزمنة لاحقة، وقد أصر

النقــاد على رأيهم بأن هذه المشــاهد كُتبت نثريــاً ولا ترقى إلى جزالة ومتانة أسلوب شكسبير في تراجيدياته.

وأن تبقــى شــخصياتها مثل البواب شــخصية شــعبية، ولهذا فإنها تســتعمل لغة بذيئة فــي حوارها وتثير الســخرية والضحك في موقف تراجيــدي غارق فــي الدماء، وهو جريمة قتل الملــك دنكن وتقال هذه الكلمات الساخرة – المضحكة وماكبث للتوّ غسل يده من الدم، والليدي مازالــت تــرى الدماء في كل مكان، فتطلب من زوجها أن يغير منامته وتقول هذا بشكل غامض، فلا نفهم قصدها أبداً، فهل تعني بأن يتخلص من الدم الذي علق بها أو في روحه، أم أنها تعني أن يغير ســلوكه من قاتل إلى إنسان يتصرف باعتيادية؟

ولكن حتى لا نجعل من هذا ســبباً يحرمنا من التمتع بهذه المشــاهد ســنحاول أن نقرأها حســب مفهومنا حول السقطة والفوضى المنظمة، وسنرى مرجعيتها الشكسبيرية.

ولذا هل يمكن من خلال ما نعرفه من معانيها وتأويلاتها وارتباطها بالحــدث المســرحي الماكبثــي، أن نقول بأهميتها، وأن شكســبير كان متعمــداً في إدراجها والاهتمام بها وهي بهذه الحالة حتى تخلق تأثيرها الكامن في التناقض الإيقاعي الشكســبيري؟ وبرادلي نفســه يدافع عنها ويبررهــا، فهو يؤكد أن البــواب وحواره لا يدفعــه للضحك أبداً، لأن لحظة الحدث كانت تراجيدية ومرعبة أيضاً.

ويؤكد مرة أخرى أن شكســبير قصد أن يكون لهذه المشاهد مكانها المناســب في عظمة التراجيديا، ولا يمكن أن يسمح للمتفرج بالضحك فــي لحظة يكون إيقاع الحدث بهذه الشــاكلة وفــي قمته التراجيدية، إلا

إذا كان له هـدف ما، فالتناقض الإيقاعي للتراجيديا عادة يقوي الحدث وجوهره ضمن أسـلوبه الشكسبيري المعروف، ولا يضعفه كما يعتقد بعض الشـراح والنقاد، وأحد أساليب المؤلف المبدع عموماً وشكسبير بالذات هو «مبدأ التناقض لخلق القوة».

والآن أود أن أناقش مشهدين مهمين من وجهة نظر أخرى، فالمآخذ على البواب تكمن في كونه شـخصية شـعبية بذيئة ومضحكة، وكذلك كـون حواره كان في صبيحـة مجزرة قتل الملك، من هنا لا يتناسـب بـل يتناقـض مع الحدث المأسـاوي، وهذا ما يجعل النقاد يشـكّون في شكسبيريتها كما أكدنا.

يؤكد شكسبير دائماً شيئين في أسلوبه أشرت لهما سابقاً وهما تقسيم حوار الشـخصيات بين الشعر والنثر، وأحياناً اعتماد الحوار الشعبي، ليـس مـن منطلق طبقي حسـب منزلة ووظيفـة الشـخصية ومكانتها الاجتماعيـة، وإنما من منطلق الحالة النفسـية والمرضية أو بمفهومنا حسـب حالة الكآبة والضجر والملل الإنسـاني أو الاعتداد بالذات، كما في حالة

(بواب الجحيم) في المشهد الثاني في الفصل الثاني من ماكبث.

وهنـا أعتمـد علـى أ.س. برادلي فـي تشـخصية القيـم لمثل هذه الشـخصيات الشكسـبيرية فـي كتابـه التراجيدية الشكسـبيرية الجزء الثانـي(50)، حيث يؤكـد أن قاعدة شكسـبير العامة هي (إسـناد الكلام المنثور إلى الأشـخاص ذوي الميول العقلية الشـاذة)، ويدلل على هذا مـن خلال كـون هاملت عندما يمثـل الجنون يسـتعمل النثر، لكن في تجلياتـه التراجيدية ومناجاته ومونولوجاته يسـتعمل الشـعر، وأوفيليا

كذلك تغني بالشعر التراجيدي بجزالته الشعرية والشجية الشكسبيرية، ولكنهـا تتحدث بالنثر، وبعد جنـون الملك لير فإن حواراته نثرية بحتة وعندما يسترد عقله يتحدث شعراً، وكذلك الأمر في مسرحية عطيل.

وأثناء سير ليدي ماكبث في نومها نلاحظ عدم ترابط الأفكار

والفقرات التي تتحدث عنها، ويبرر برادلي هذه القاعدة الشكسبيرية بكون (الإيقاع المنتظم للشـعر يكون غير ملائم حين يفترض أن العقل قـد فقد توازنه وأصبح تحت رحمـة انطباعات طارئة آتية من الخارج – كما هي الحال أحياناً مع الملك لير – أو منبثقة من أعماقه عن أفكار غير واعية – الواحد إثر الآخر – عبر المنظر الخارجي الجامد)[51]

بوابة جهنم

عندما تقتلع الإنسـان – مهما كانـت مكانته الاجتماعية – من نومه العميق بعد أن شـرب كميات كبيرة من الخمـر احتفاء بمجيء الملك، وتوقظـه يفتح باب القلعة أو باب جهنم لطـارق ما في الفجر، لا بد أن يتذمر مسـتاء، بل يلعن ويتجاوز حدوده الاجتماعية، ويسـخر ويختلط لديـه الواقـع بالأخيلة التـي أطلقتها الخمـر التي ما زالـت تهويماتها الصباحيـة ترن في الـرأس/ والذي يثير ثلاثة أشـياء كما يقول بواب القلعة «جهنم» هذا:

الخمر تثير احمرار الأنف، النعاس، والبول. واعتزاز البواب بذاته كونـه يشـعر بأهميته، لأنه حارس هذا الجحيـم أو القلعة الماكبثية ولا بد أن يدفعه إلى أن يصرح بجرأة حتى عن الجنس بلغة الفحشـاء التي تثيرها الخمر ويخمدها كما يقول هو.

وقد أشرنا سابقاً إلى مضاعفة تأويل المعنى في الحوار الشكسبيري من خلال الحديث بلسانين أو معنيين، المعنى الذي تقصده الشخصية والمعنى الآخر المستتر الذي يعنيه شكسبير، والذي يفهمه المتفرج مباشرة، وفي حقيقة الأمر فإن حوار البواب جميعه فيه هذا المعنى المضاعف.

وبالتأكيد كان حوار البواب الساخر الذي يسمي نفسه ببواب الجحيم، يأتي بعد جريمة قتل الملك وفي اللحظة التي مازال ماكبث والليدي يهمسان قلقاً وخوفاً ويغسلان أيديهما من الدم.

إذاً حوار البواب الجهنمي يتناقض مع جو الجريمة البشعة التي ستهز القلعة والمملكة بأجمعها، وهذا التناقض هو السبب في خلق قوة الحدث المأساوي عندما يكسره المؤلف بحوار كوميدي ساخر أو حتى عبثي كما هو الحال مع البواب الذي جعل الكثير من النقاد والشراح يعتقدون بأنه مشهد وحوار لم يكتبه شكسبير، أي غرابة التناقض بين جو المشهدين.

ولكن في رأيي ومهما كان مستوى النثر وضعفه، هو تناقض ضروري في الحوار، إذ هو يعبر عن جوهر فكر شكسبير في هذه التراجيديا. فإضافة إلى المعنى المركب أو المضاعف فإن أهميته تكمن في أنه يعبر عما حدث في القلعة الليلة الماضية، أي عندما تحولت إلى جهنم، وكأن هذا البواب السكير كان شاهداً على الجريمة، أو قد يكون قد رأى في كوابيسه الخمرية هذه الجهنم التي يتحدث عنها، وعندما فتح باب القلعة وهو يدمدم متذمراً يدخل لينوكس ومكدف، وقد كُلف الأخير من قبل الملك دنكن أن يوقظه مبكراً، وعندما يدخل لأداء مهمته

هذه يبقى لينوكس وماكبث الذي استيقظ بفعل الضرب على الباب وهو لم ينم طبعاً في الليلة السابقة كأي مجرم بعد تنفيذ جريمته.

«لينوكس: أيرحل الملك اليوم؟

ماكبث: أجل لقد عيّن ذلك».

ماذا سنفهم من هذا الحوار إذا قرأناه ضمن مفهوم التأويل المضاعف؟ بالتأكيد فإن مؤلف متمكن بل خارق القدرات ومتقن لصنعته ككاتب مثل شكسبير لا يمكن أن يكون الحوار، مهما كان قليل الكلمات، حواراً دون معنى واعتباطياً، ولهذا نفهم هذا الأمر كقراء ومشاهدين بتأويل آخر. فسؤال لينوكس عن رحيل الملك يعد سؤالاً طبيعياً كذلك جواب ماكبث، فالملك سيرحل لأنه قرر بذلك البارحة، لكن المعنى أو التأويل المضاعف عند شكسبير هنا في رأيي يكمن في جواب ماكبث في معنى الرحيل، والذي هو للتوّ انتهى من قتل الملك. فسيفهم الجمهور الذي شاهد الجريمة قبل قليل أن رحيل الملك يعني رحيلاً أبدياً واستكمالاً لرعب اللحظة كنتيجة لليلة الماضية، ويصفها لينوكس بأنها كانت ليلة هائجة، ويعطينا صورة بعد ذلك عن رعب الليلة التي أرعبت الناس وهدمت المداخن وسمع الناس نواحاً وصراخاً غريباً، وكان البوم ينوح وهو رمز الموت والدمار والشر، وكأنه إشارة للجانب المظلم من روح الليدي التي كانت تسمع نعيقها وتهمس في داخلها كفأل لنهاية الملك دنكن، لأن البوم بنعيقه ينبئ بفوضى رهيبة في زمن الفجيعة، فهو زمن القلعة التي يُقتل فيها الملك الضيف وهو نائم، لهذا فإن الأرض زلزلت ليلة البارحة فيردد ماكبث:

«ماكبث: كانت ليلة شرسة».

وهـو بالتأكيد لا يعني الليل وما سـمعه، وإنما يعني عذابه الداخلي وما أقدم عليه بعد صراع داخلي مرير، ليقرر قتل الملك ومن ثم رعب الجريمة.

وإزاء هذا الرعب وبشـاعة الجريمة تأتي لحظـة متناقضة ممتلئة بسـخرية البـواب وحواراته البذيئة عن الفحش، لـذا فإنها تبدو مقحمة وغيـر متناسـبة مع هول الجريمة وبشـاعتها، ولكن مـن جانب آخر، - وشكسـبير هو الماهر بخلـق الجو وإبراز توتر الفضاء المأسـاوي بـكل وضوح - يعمد بكل هذا إلى إبـراز التناقض التراجيدي والعبث ليس في مملكة اسـكتلندا وإنما في الوجود كله، فمثل هذا الحدث الجلل وهـو قتـل ملك ضيف بهذه السـهولة في قلعة أحد قـواده، ومن أولئك الذيـن يطمأن لهـم ويثق بهم، هو في حد ذاته عبث وسـخرية وجودية يقوم بها البشـر، وما يوازيها كموقف لا بد أن يتم من خلال السـخرية وبـذيء الـكلام إزاء مثل هذا العالـم البذيء بكل قوانينـه، وهذا يمثل العنف الشكسبيري والفوضى المنظمة.

والبواب هنا يعتبر نفسـه حارساً للقلعة وبيده مفاتيح مصائر البشر علـى الأقل فأوهامـه وخيالاته وخمرته تصور له بأنـه قادر على كل شـيء، وهو فـي ذات الوقت فصيـح ونبه، حتى وإن تكلـم بلغة بذيئة وشـعبية وهو يصرخ احتجاجاً على الجريمة مسـتفزاً من هذا الطرق العنيـف في الصباح الباكر، إن شكسـبير يريد من جانب آخر أن ينتبه العالم كله ويستيقظ مبكراً مرعوباً من هذه الجريمة التي حدثت في قلعة الجحيـم الماكبثي هذه، والبواب من الذكاء لدرجة أنه يلعن بقوة وبذاءة لكن بحذر:

«البـواب: لو كان المرء بواب جهنم، لكان عليه أن يكثر من إدارة المفتاح».

وبهـذا يلعن الذين أيقظوه من غفوة السـكر في هذا الصباح الباكر، لـذا فإنه يسـتعجلهم للدخول إلى جهنم وهم في ذات الوقت مسـرعون للفـوز بهذا، لذلك فإنـه يفتح متمنياً لهم طول الإقامـة، وهذا يعني بأن هنالك الكثير من أمثالهم في العالم يسـتحقون جهنم، وهو كبواب عليه أن يكثر من إدارة المفتاح لإدخالهم وبأسـرع وقت في جهنم. وهنا يتم التأويل المضاعف للكلمة بإعتبار أن القلعة قد تحولت إلى جهنم، وهذا يفهمـه الجمهور مـن هذا التلميح بالرغم من أن البـواب لم يعرف بعد بالذي حدث في الليلة الماضية. ويستمر البواب في تعنيفه وبذاءاته:

«البواب: ادخل يا انتهازي الزمن.

لقـد جئتَ في الوقت المناسـب وسـتعرف كثيراً عـن جهنم هذه».

وقد يبدو المعنى المسـتتر لكلمـة انتهازي الزمن هو أن الوقت قد حان لتنكشـف الجريمة، وهذا هو الهمس السـري بين المؤلف والجمهور، أي بمعنى آخر هو واع لاستيعاب التأويل المضاعف للحوار، ويستمر حوار البواب:

«البواب: هنا والله ذو لسانين».

وهي إشـارة واضحة ومن نوع التأويـل المضاعف بأن المقصود هنا ضمناً هو ماكبث والليدي، بالرغم من أن البواب يثرثر مع نفسـه، والمعنـى أو التأويل المضاعف يشـير إلى ماكبـث أيضاً لأنه كالخياط الذي يسرق قطعاً من قماش زبائنه الذين يأتمنونه على ملابسهم:

«البواب: هنا والله خياط إنجليزي

جاء هنا لأنه سرق سروالاً فرنسياً،

ادخل بالخياط، هنالك أن تسخن مكواتك الشبيهة بالإوزة».

وكما يشير جبرا إبراهيم جبرا في حاشية ترجمته للمسرحية بأن مصير المزارع، وذي اللسانين والخياط هو جهنم لا لخطاياهم فحسب بل لمغالاتهم في الثقة حينما – يذنبون –

وهي ثلاث صفات عكست من خلال التأويل المضاعف وعبرت عن الفعل الماكبثي، ومن خلال ما يملكه البواب من احتقار للكثيرين، فإنه يتمنى أن يدخل الكثيرون من مختلف الحرف إلى جهنم، لأنهم جميعاً يسيرون في درب الغواية المليء بالمغريات والزهور المزيفة التي تبدو بهيجة في درب تؤدي إلى جحيم المحرقة الأبدية.

وبالرغم من أن هذا الحوار يبدو متقطعاً بإيقاعه السريع، إلا أنه يحمل تعبيراً واضحاً عن خلق البارادوكس بين ما حدث في الليلة الماضية وبين ثرثرة البواب التي تبدو مضحكة، إلا أنها ثرثرة كالبكاء، لكنها تقترب من الكوميديا السوداء التي تحمل سر العمق والغموض، وهنا نكتشف عمق شخصية البواب وأهمية حواراته في هذا المشهد الذي لا يحبذه الكثيرون.

وحوار البواب وانتباهاته وتأويلاته تذكرنا بحفار القبور لهاملت حيث تثيرنا أفكاره عن الحياة والموت.

وفي مشهد البواب يختلط التعبير عن العبث بالحياة الجادة عندما يسمح البواب لنفسه أن يتكلم عن تأثير الشراب وما يثيره من شهوة

وكثــرة القبول، ولكنه بهذا يؤكد بأن الحياة لا تســتحق أي تبجيل، وأن الإنسان يتخبط في عبث الحياة.

وعنــد دخــول مالكولــم ودونالبين ابنــي الملك دنكن بعد اكتشــاف الجريمة وأثناء مناقشــتها، فإن ماكبث يعلن أيضاً عن قتل الحارســين اللذين اتهمهما بالقيام بالجريمة.

«مكدف: لم فعلتَ ذلك؟

فيجيبه ماكبث: اندفاع حبي العنيف».

وكلمــة (عنيف) هنا تدل على الجريمة أكثــر مما تدل على الحب، لكن المهم أيضاً في المشهد هو اتخاذ القرار الأكثر أهمية وغير المعقول من قبل إبني الملك في هروبهما وتركهما البلاد بعد الجريمة مباشــرة، وهذا يثير الكثير من الارتباك والشــك فيهما، وتبادر إلى الذهن أســئلة عدة مثل:

كيــف يهربان ولم يُكتشــف القاتــل بعد؟ بل يرحــلان وهما يندبان حظهما:

«دونالبين: (جانباً لمالكولم) ما الذي تقوله هنا، حيث

مصيرنا مخفي في خرم مخرز،

قد ينطلق ويمسك بتلابيبنا؟ لنرحل

دموعنا لم تقطر بعد.

مالكولم: ولا حزننا العميق

بدأ يتحرك».

وفــي مكان آخر يقول مكدف بأن ابني الملك قد تسـللا وهربا، مما يجعلهمـا موضـع الشـبهة فيما حـدث، واتهموهما بتنفيـذ جريمة قتل أبيهما، وهذا ما سـاعد ماكبث على تسـلم العرش في عصر انقلبت فيه الموازين، لأنه يجعل من الشـر خيراً، ومن الأعداء أصدقاء، وبالرغم مـن هذا فإن هـروب ابني الملك غيـر مبرر منطقيـاً ولا حتى ضمن الحدث الشكسبيري.

الـمجـزرة (طفل دامٍ يقلق أحلام الليدي)

أما المشهد المرعب الذي قَتل فيه أعوان ماكبث عائلة القائد مكدف بعد هروبه، فيعتبر معالجة مرعبة للعنف بالمفهوم الشكسـبيري، حيث طرح جانب آخر منه، إذ إنه لم يقتصر على كشف البطل الذي يمارس العنـف ضد الآخرين وليس على من سـيتلقاه ويعاني منه، وإنما أيضاً فإن شكسبير يكشف العنف من خلال نفس الشخصية التي تقوم به ضد ذاتهـا أو ضد المقربين منهـا، وموقف مكدف وهروبـه وترك عائلته تحت رحمة القاتل ماكبث، شيء غريب ولا منطقي، بحيث يبدو وكأن البطل لا يحمل أية مشاعر أو خوف على عائلته.

«ليدي مكدف: ما الذي فعل مما يستوجب هربه من البلد؟

روص أنت لا تدرين أخوفه أم حكمته هي الدافع.

ليدي مكدف: حكمته! أن يترك زوجته، أن يترك أطفاله،

وقصره، وكل ما يملك في مكان ويهرب هو

منه، إنه لا يحبنا».

وفي هذا المشــهد تتجلى حقيقة أحداث ماكبث في ثلاث كلمات هي أن الخــوف فــي الحياة هو كل شــيء، وهو الذي يســيطر على نفوس وعقول الناس، وعندما يعم الخوف فالإنســان يفقد شــيئين مهمين هما الحب والحكمة، وهذه كلها أشياء مهمة لتسيير الحياة.

ولهذا فزوجة مكدف تؤنب غيابياً زوجها الذي هرب ليحارب النظام وهــو فــي الخارج، بالرغم مــن أنه يعرف بأن هذا الفعل ســيؤدي إلى فنــاء عائلته بكاملها. وهي تعرف هذا جيداً عندما تواجه وحشــية القتل الذي سيمارسونه ضدها هي وابنها بمشاعر باردة ويمثلون بجسديهما، وعندما يخبرها الرسول أن تفر تقول «ما آذيت أحداً».

إنهــا ســيدة مجتمع ولا تفهم بالسياســة أو ما يــدور حولها، وتؤمن بأن زوجها يجب ألا يهرب من أمام الحاكم القاتل الذي ســرق العرش، وكان مــن المفروض عليه أن يبقى ليدافع عــن عائلته ويخرجها معه، وهي على حق لأن أصغر الطيور يدافع عن فراخه وعشــه أمام البوم المتوحش، هكذا هي سنة الحياة.

ولا يمكــن أن تقتنــع بما يقوله لها ابن عمهــا روص في دفاعه عن زوجها وهم في زمن الرعب الذي يعيشــون فيه، حيث لا بد من اتخاذ موقف، لأن الأمر سيكون قاسياً، وكذلك المستقبل والتاريخ عندما يكون الإنســان خائناً وهو لا يعلم، إنه يعيش في بحر من الخوف والإشاعات وهــو لا يعي ســبب هذا الخــوف، وبالتأكيد فإن التاريخ والمســتقبل لا يرحمان مثل هذا الصمت، ومع هذا فإنها لا تفهم أسباب رحيل زوجها، واعتبرته ميتاً عكس ابنها الذي يصر على أن أبيه حي لم يمت.

وبالرغــم من أن الحوار بين ليدي مكدف وابنها حوار لا يتناســب

مع عمر طفل صغير، إلا أنه مهم جداً، حيث يسـأل الطفل عن مصير الذي يخون:

«الابن هل كان أبي خائناً يا أمي؟

ليدي مكدف: أجل كان.

الابن ما هو الخائن؟

ليدي مكدف: من يحنث في وعوده».

وهؤلاء الخونة الحانثون يجب أن يشنقوا ويشنقهم الرجال الشرفاء والصادقـون، لكن العالم مليء بهؤلاء الذين يحنثون العهد ويقسـمون كذبـاً، وهـذا ما نفهمه من الحـوار، ولكن هل ينطبق هـذا على طبيعة العلاقات في الجحيم الماكبثي؟

قـد يكـون مثل هذا الحـوار صعباً علـى طفل، إلا أنـه يبدو وكأن شكسـبير لا يعني به مكدف فحسـب وإنمـا ماكبث، فهـو أيضاً خائن وحانـث للعهد أمام الملك دنكـن قبل أن يقتله ويخونـه، وعندما يدخل القاتل لتنفيذ المقتلة يسـأل الليدي مكدف عـن زوجها ويصفه بالخائن، والليدي تشعر بالرعب ليس من القاتل فقط بل من زوجها فتجيبه:

«ليدي مكدف: آمل ألا يكون في مكان غير مقدّس كلية، حيث يمكن أن يدخله ما هو مثلك ليجده».

إنهـا تخـاف على بيتها ألا يكـون غير مقدس كليـة ليدخله قاتل ما ليبحـث عن النبيـل زوجها، ومن جانب آخر فـإن حوارها الأخير فيه شيء من الدفاع عن زوجها.

وهذا الانسجام بين الموقف والجوّ الكلي للمسرحية يمكن أيضاً ملاحظته في الصور الشعرية التي يحدد بها شكسبير شخصيات الرجال والنساء في مسرحياته، وربما يصلح مثال من يوليوس قيصر لهذا الغرض، عندما يتقابل المتآمرون للقضاء على القيصر في الفصل الثالث في شوارع روما ليلاً أثناء عاصفة رعدية شديدة، وبواسطة الصورة الشعرية الشكسبيرية أصبح كل من الليل والعاصفة الرعدية شيئاً حياً، وذلك كان خلفية مناسبة للتعبير والإيحاء بالمؤامرة الخبيثة أيضاً.

إن الحالة النفسية والموقف يمهدان لتشبيه القيصر بالليل البهيم العاصف بالنسبة إلى المتآمرين، وبهذا يعي المتفرج ويعرف تأويلاً مضاعفاً:

الأول هو الإيحاء بالمؤامرة. والثاني: هو التعبير عن قيصر.

«كاشيوس: قل لي يا كاسكا أن أسمي لك رجلاً

أشبه بهذه الليلة المروعة،

يرعد ويبرق ويشق القبور، ويزأر

كما يفعل الأسد».

(وتؤدي الصورة الشعرية وظيفتين في الوقت نفسه، إنها تحدد شخصية قيصر وتزيد من الإحساس بجوّ العاصفة الرعدية. وعلى ذلك فإن الصورة البيانية لها هدف مزدوج، وهذا يميز المسرحيات التراجيدية)[52].

ماكبث ورؤيا الخراب المنظم لعالمنا المعاصر (تحليل النص بصرياً)

عندما نقرأ المشهد الأول من نص ماكبث، يتبادر إلى الذهن سؤال يبدو لي في غاية الأهمية هو:

لماذا يبدأ شكسبير النص بمثل هذا المشهد الغريب بجوّه وعرافاته؟

فبالرغم من أن بعض الشراح وخاصة كولردج يوحون بضرورة هذا المشهد، إذ من خلاله ستسود نغمة الشؤم على طول الأحداث، أرى أيضاً بأن هذا المشهد القصير هو مشهد تمهيدي يعطينا إمكانية أن نعرف بوجود حرب تدور في مكان ما في اسكتلندا، وهذا المشهد الاستهلالي هو خير تعبير عن الحرب المُعْبر عنها من خلال الجوّ المخيف برعده وبرقه، إضافة إلى المكان القفر المملوء بالوحل، إذاً هو مشهد إيحائي للتعبير عن المأساة القادمة، أي الجريمة اللاإنسانية وما سيتبعها، وما يدل على هذا هو بداية المشهد الثاني، حيث يظهر القتيل المستقبلي أعني الملك دنكن الذي سيقتل لاحقاً، فهو الآن يبدو جثة تتنبأ بمستقبلها الدموي ومستقبل مملكته، ولهذا فإن أول جملة لحواره هي سؤاله الغريب والمفاجئ:

«دنكن: ما ذاك الرجل المضرج بالدم؟».

نعم من هذا الكائن المضرج بالدم الذي ستفيض به وديان المملكة، وكأن هذا الملك يقول لنا بأن ذلك الرجل المضرج بالدم هو – أنا – مبتدأ المذبحة وقالها مرعوباً، وكما هو معروف بأن كلمة الدم واشتقاقاتها تكررت أكثر من مئة مرة في النص، ولهذا فإن ذكر دنكن للدم هو

حالة من التنبؤ لمقتله، والدم هو استعارة شكسبيرية للحياة والموت في الآن ذاته، فهو دم يوحي بحيوية الحياة كأن يكون تعبيراً عن معركة أو انتصار في حرب ما، أو تعبيراً عن الموت عندما ينهار المقاتل بعد استنزاف دمه وهو مجروح.

ويوحي لنا هذا المشهد الأول أيضاً بقدرة العرافات ليس فقط على التنبؤ وإنما الإيحاء بمصير البطل وتسليمه المفتاح الأول لمستقبل المذابح، فالعرافات لديهن شتى ما يردن أن يعلنه لماكبث عن مصيره المستقبلي، والذي سيقلب حياة ليس البطل فحسب وإنما المملكة بأكملها. فمن خلال الجملة الأولى:

«ساحرة: متى نلتقي نحن الثلاث، في رعود وبروق، وأمطار كاللهاث؟».

نفهم بأن الساحرات (العرافات) لا يمكن أن يفعلن فعلهن إلا بمثل هذا الجو الغريب، وأيضاً بأنهن كن قد التقين قبل هذا الوقت وقررن شيئاً ما لهذا فإنهن يتفقن على اللقاء القادم عند الغروب عندما تتوقف المعركة وفي مثل هذا الجو اللاهث، عندها يكفّ الرعب مؤقتاً وتكون النتيجة واحدة هي الخسارة فقط، فليس هنالك ربح في الحرب كما يؤكد الدكتور صلاح نيازي في شروحاته لنص ماكبث. وكما هو أسلوب شكسبير المتميز الذي يحاول استخدام مظاهر الطبيعة للتعبير عن رعب الحدث، فإنه يستخدم الشمس للدلالة على الانتصار الذي يبدو كالشمس التي تنير طريق المقاتلين للانتصار.

فهذا المشهد يدل على العنف الحقيقي للخراب المنظم الذي سيلفّ بدائرته أركان الصراع الدائر، والذي سيقسّم أحداث المسرحيه إلـ،

عـدة دوائر تبدو فـي الكثير من الأحيان بأنها دوائر مغلقة يتراءى فيها من بعيد تاج المملكة كما في غبش الأحلام.

فمن جانب نرى الملك دنكن وأبناءه تقابلهم العرافات اللواتي يبدون وكأنهـن خارج منطق الأحداث، حيث لا نفهم سـبب اهتمامهن بالتنبؤ المسـتقبلي لماكبـث وبانكو فقط، وهـل هذا هو لمحة مـن ارتباك في البناء الدرامي الشكسـبيري؟ وفي دائرة أخرى نرى أبناء دنكن وجميع الصحـاب الذيـن تركوا المملكـة ليتحزبوا بحلف واحـد ضد الطاغية ماكبث بعد جلوسه على عرش الدم هذا.

إن العرافـات هنا يوحين بهذا الخراب المنظـم، بل يبدون وكأنهن يشكّلن مستقبل هذا الخراب الذي سيعمّ المملكة أو سيعمّ العالم أجمع، إذ حتى بعد قتل ماكبث وجلوس الابن الشـرعي للملك دنكن على العرش وإعادة التوازن في المملكة، فإن النوم ظل مقتولاً في أعين الناس مادام العنـف والخراب هو الدائـرة التي تلف دائماً حياة البشـر، لدرجة أننا نمارسـه ونعيشـه في حياتنا المعاصرة وكأن عرافات شكسبير لم تتنبأ لماكبث بالخراب والعنف الأبدي فقط، بل تنبأن للعالم كله، مادمنا حتى الآن لا نستطيع أن نجعل حياتنا متوازنة إلا بالعنف والقسوة المتناهية، وتصبح ممارسته طقساً ضرورياً للحداثة:

(قدّه قدّاً من السرة إلى الشدقين، وغرز رأسه على شرفات قلعتنا)

هـذه الصورة التي يتشـدق بهـا الضابط الذي يصـف قتل ماكبث للمتمرد وجيشـه الـذي تمرد على الملـك دنكن، هو علامـة لعصرنا الآن، فكم من الرؤوس علقت كراياتٍ على شـرفات بيوتنا في عصرنا الراهن؟ وكم من دم أسيل في زماننا لدرجة يبدو وكأنه خيط الدم الذي

دونه لا يمكن أن نبني عالمنا هذا، فما تتنبأ به العرافات لمستقبل ماكبث لا يفرحــه أبــداً وإنما يجفل منه ويندهش ويخـاف منه بالرغم من أنهن تنبـأن له بأن يصبح أمير كودور ومن ثـم ملكاً، إنه التأويل التنبئي في أسـلوب شكسـبير الذي نرى فيه تأويـل التأويل الذي تحدثنـا عنه. إذاً لمـاذا يخاف ماكبث من هذا التنبؤ المسـتقبلي الـذي يحقق طموحه في أن يصبح ملكاً؟

بالرغم من أن السـحر والسـحرة والعرافة أمور كانت شـائعة في عصر شكسـبير، إلا أنه جعل منها جزءاً من تكنيكه في أسـلوب كتابة نصوصه المسـرحية، وهو هنـا يمنح تنبؤ العرافـات أهمية كبيرة في البنـاء الدرامي بحيث تُبنى عليه أساسـيات الأحداث التي دونها يحدث خلل في البناء الدرامي، فلو افترضنا حذف العرافات هنا وما تنبأن به، بالتأكيد سـينهار الحدث الرئيسـي الذي هو التنبؤ لماكبث بالمُلك، وأن بانكو سـيكون أباً للملوك، إذ إن التنبؤ الأول سيشـكل قلقاً ورعباً هائلاً في داخل ماكبث الذي سيؤدي إلى تعميق الطموح، ومن ثم إلى جريمة قتـل الملك وإشـاعة مجانية القتل والخوف والرعـب والقلق، وبالتالي قتـل النوم في عيون الجميـع، إنه الجحيم أو وضع ماكبث في المحرقة بالرغم أنه سيحقق طموحه في الحكم:

«ساحرة 1: جفاف القش سأجففه

من رأسه حتى قدميه

والنوم لن يُعلق حتى في الهُدب من عينيه

في حلكة الليل أو وضح النهار.

ملعوناً سيحيا، بل طريد اللعنات.

ولسبع ليالٍ، مضروبة بتسعٍ تسع مرات،

سيصاب بالضمور، والنحول، والهزال».

وهــا هي العرافــة تتنبأ بقتل النــوم في عيني ماكبــث، وعندما قام ماكبــث بجريمــة قتل الملك دنكــن فإن الأمر تطور إلــى قتل النوم في عيون مــن في المملكة جميعاً، ولهذا فإنها كســاحرة ترينا حجم عذاب ماكبــث الذي تتنبأ به، ليس فقط في اختيار الكلمات المناســبة، إنما في فن الممارسة السحرية، حيث كانت الساحرة في عصر شكسبير تصنع دمية من الشــمع وتغرز فيها الإبر، أو تذيبها ببطء قرب نار منخفضة. وكلما (تعذبت) الدمية أو ذابت، تعذب أو ذاب الشــخص المراد إيذاؤه بهذا السحر.

والجانــب الآخر من تنبــؤ العرافات هو الذي سيشــكل قلقاً وعدواً جديــداً لماكبث الملك، أي إن التنبؤ الذي ســيصبح فيه بانكو أباً للملوك ســيجعل الخوف والحقد يفعل فعله في داخل ماكبث، لأن هذا يعني بأن المُلْك سيخرج من أسرة ماكبث ليذهب لأبناء بانكو، لهذا فإنه لا يشعر بأمــان وهو الملك مادام بانكو حياً، وفي مســتقبل الأحداث فإن ماكبث يهمس لنفسه:

«ماكبــث: لا يكفــي أن تكون ملكاً فقط إنما أن تكــون ملكاً وتعيش بأمان أيضاً».

لهذا فإنه يعد للجريمة مع أقذر المجرمين ولتنفيذ القتل بحق أصدقائه الذين اعتبرهم أعداءه وأولهم بانكو.

«ماكبث: مخاوفنا من بانكو

عميقة الوخز، وفي طبعه الخليق بالملوك

يسود ما يجب أن أخشاه. إنه يجرؤ على الكثير،

وهو إلى معدن ذهنه المقدام

يتمتع بحكمة ترشد شجاعته

إلى الفعل بأمان. ليس ثمة ما أخشاه

إلاه، وملاكي الحارس إزاءه مهين،

لقد عنف (أخوات القدر)

عندما قلدتني ملكاً أول مرة،

وأمرهن بمخاطبته، وعندها، كالأنبياء،

حيينه أباً لسلالة من الملوك.

تاجاً عاقراً وضعن على رأسي،

وصولجاناً عقيماً في قبضتي،

لكيما يُنتزع منها بيد من غير ما سلالة،

فلا يخلفني ولد لي. إن يكن الأمر هكذا

فأنا ما لوّثت ذهني إلا لذرية بانكو

من أجلهم قتلت دنكن النبيل،

ووضعت الأحقاد في كأس سلامي،

من أجلهم فقط، وجوهرتي الخالدة

سلمتها عدو البشر جميعاً،

لكيما أجعلهم ملوكاً، بِزر بانكو ملوكاً!».

فماكبث في مكاشفة الروح هذه اعترف بقتل دنكن النبيل، وبأنه لوّث ذهنه بالجريمة والقلق والأحقاد، وسلّم نفسه للشيطان عدو البشر. وبالتأكيد فإن عزم ماكبث هذا ومخاوفه جاءت عن قوة حدسه، وبالتالي ما سمعه من العرافات بأن المُلك سيؤول لأبناء بانكو، هذا التنبؤ هو الذي جعل من بانكو يعتقد جازماً ويفكر جدياً ويؤمن بالتنبؤ المستقبلي. ولكن يتبادر هنا سؤال مهم وهو إذا كان ماكبث خائفاً من أن تتحول سلالة الملوك إلى بانكو، فماذا عن أن يكون هناك وريث للعرش من عائلة ماكبث (الابن مثلاً) وهذا يحيلنا إلى وضع آل ماكبث العائلي، فإذا تحقق هذا فإن المُلك سيبقى في عائلة ماكبث وليس بانكو حسب وراثة العرش، إذاً هل كان ماكبث والليدي متأكدين بأنهما لا ينجبان؟؟ أم أن شكسبير يرغب بأن يسير حسب حبكة الأحداث لتحقيق ما تنبأت به العرافات. ونعود إلى إيمان بانكو بتنبؤ العرافات المستقبلي وتمسكه به، وهذا واضح من مونولوج بانكو الذي حدد ساعة قتله، والذي يشبه البوح بالسر الخفي، وهو يخاطب ماكبث، في الفصل الثالث – المشهد الأول:

«بانكو: تحققت لك الآن كلها فأنت الملك، وكودور،

كما وعدت نسوة القدر، أخشى

أنك لعبت لعبة جدّ غادرة من أجلها.. ولكنه قيل

إنها لن تستمر في خَلَفِك، بل أنا الذي سأكون الأصل

والوالد لملوك كثيرين».

وكجواب سرّي يكشف عن دواخل ماكبث والليدي الملكة بما يضمرونه لبانكو سيد التنبؤ المستقبلي. ولكن عندما ينفردان يُصبح كلامهما كأنه مؤامرة كانت تحاك لقتل بانكو بغيابه:

«ماكبث: هو ذا ضيفنا الكبير.

الليدي ماكبث: لو نسيناه، لكان مثل فجوة في وليمتنا الكبيرة وبات كل شيء غير لائق تماماً».

وبالتأكيد فإن ماكبث حريص على حضور بانكو للوليمة، لأنه تفاهم مع قتلته ليعترضوه في الطريق بعد أن يخرج فإن الأمر يكون على شاكلة أخرى، حيث يفرض علينا ما نراه من تأويل التأويل لهذا الحوار، أن تتحول الوليمة إلى مصيدة أو مقتلة لبانكو الذي هو ضيف كبير لوليمة (مصيدة) ماكبث.

لذلك فإن الليدي تسارع بالقول لو نسيناه، وهذه الجملة توحي بما تنبأت به العرافات، لو نسيناه، أي لو نسينا قتله لأصبح أولاده هم ملوك المستقبل بدل أولاد ماكبث، لذا لا بد أن يقتل بعد الوليمة، هذا ما يفكر فيه ماكبث وملكته تلك الليدي التي تمسك بالخيوط العديدة، ولهذا فإن

ماكبث بعد اتفاقه مع القتلة يضع خطة لقتل بانكو يختم المشـــهد بكلمات دالة يطرب لها نفسه:

«ماكبث:.....................

ختم الأمر ! وإذا كانت روحك الطاهرة يا بانكو

ستلقى السماء، فعليها بالبحث عنها هذه الليلة».

وأعود إلى العرافات التي استخدمهن شكسبير ليتنبأن بما سيؤثر في ســير الأحداث، فأستطيع القول بأن أهمية العرافات وتنبؤاتهن مساوية بذات الأهمية لظهور الشبح في هاملت الذي يكشف عن سير الأحداث، وبالتالي يؤثر فيها، ويصبح مثل هذا الحل الأسلوبي والدرامي والبنائي كأنه تلك الحلول التي كان الكتّاب الأوائل في المســرح الإغريقي مثل أسخيلوس وســوفوكليس يســتخدمونها، وهي الاعتماد على الآلهة في جعلها هي التي تحل المشكلة أو تعقيدات تلك الأحداث والأمور الأخرى عندما تصل إلى أقصى تشــابكها، مما يتطلب الأمر تدخل الآلهة لحلها علــى الأرض، وهــو حل ســاعد الكثير من الكتاب فــي الاعتماد على القدرة الميتافيزيقية وتدخلها في سير الأحداث، مما أنقذ البناء الدرامي لمسرحياتهم.

ماكبث يكرر أمام بانكو: (أبناؤك سيصبحون ملوكاً).

هذه الجملة هي تكــرار لنبوءة العرافات ظلت تراود ماكبث وتقلقه وترعبــه طيلــة حياته حتى مقتله، لهذا فإنــه كان يخاف من بانكو حتى النهايــة، ثــم يكررها بصيغة أخرى، وكأنه يريــد أن يتأكد من طموحه بالرغم من أنه سأله مباشرة بعد تنبؤ العرافات.

«ماكبث: ألا تأمل أن يصبح أبناؤك ملوكاً؟».

وجواب بانكو يحمل تأكيداً وكشفاً عن دواخل ماكبث:

«بانكو: إن أنت صدقت ذلك الصدق كله،

ربما ألهب فيك الأمل في التاج».

ثم يحاول وهو غير متأكد أن يدخل نوعاً من الشك في نبوءة العرافات:

«بانكو: ولكنه أمر غريب، فكثيراً ما تحدثنا وسائط الظلام

بالحقائق لتؤدي بنا أخيراً إلى الأذى.

إنها تكتسب رضانا بتوافه صادقة، لتخوننا في أعمق الأمور خطورة».

إذاً ما يريد أن يزرعه بانكو في نفس ماكبث هو أن هذه التنبؤات صادرة من وسائط الظلام (العرافات)، لهذا عليه ألا يصدق بشكل كامل، لأن من يتبعها ويؤمن بها ستخونه في أعمق الأمور خطورة، أو ستؤدي به إلى الجريمة أو الموت، ولكن فيما يخصه من التنبؤات فإن بانكو يجعلها حقيقية، ولابد أن تتحقق كما هو في المونولوج السابق مع نفسه (أنا الذي سأكون الأصل والوالد لملوك كثيرين) وبهذا فإنه يحفر قبره.

والنبوءة تحرك في دواخل كل منهما طموحاً في أن (يلهب الأمل في التاج)، ومن هذه اللحظة تبدأ السقطة والمرآة المرائية، حيث يبدأ العقل التآمري الماكبثي برسم مستقبله الملكي، لكنه في ذات الوقت

يرســم له طريق السقوط الإنســاني المريع، الســقوط الذي تتكامل فيه بطولته وذاته.

«ماكبث: (لبانكو)...............

فكّر بالذي صادفنا، وحين يتسع الوقت، وقد

وزنته الفترة السابقة، دعنا نَبُحْ كل بما في قلبه

للآخر، بحرية.

بانكو: مع عظيم سروري».

وهـذه الكلمــة الأخيـرة هي التــي حددت موقــف بانكو مــن تنبؤ العرافــات وأعطت لماكبث إمكانيــة قتل الملك. ومن هذه اللحظة بدأت الجريمــة، بل بـدأ التكامل الذاتي الوجودي للبطل الذي ســيكون هدف ماكبث لتحقيق طموحه فــي الوصول إلى التاج، وهذه الكلمات الثلاث فــي حوار ماكبث الســابق (دعنــا – نُبحْ – كل بما فــي قلبه للآخر، – بحرية) هي دعوة صادقة للبوح والاتفاق والشراكة المستقبلية مادامت العرافات تنبأن لهما ســوية. وموافقة وسرور بانكو الضمني هو نتيجة الإحساس الداخلي للجموح البعيد جداً في الخيال الطامح إلى أن يصبح أبــاً للملوك، ولكــن ما يمنع هذا الطموح هو تشــكيل العقل المؤامراتي لماكبث.

هنالــك نقطة جوهرية لدى شكســبير يعالجها، بــل يلح عليها وهي ســيادة النظام والعلاقات السوية، ولكن يشوبها شيء من التوتر وتوقع حــدوث ما يعكر هذا، بل يشــوهه ويحوله من قاعدة إلى اســتثناء. أي عند ضرورة وجود النظام لا بد أن يرافقها اللانظام، وطبيعة العلاقات

السـوية لا بد أن يرافقها علاقات غير طبيعية، وما تحتمه العدالة لا بد أن توجد اللاعدالة،

والصـدق لا بـد أن يكـون نقيض الكـذب الذي يؤدي إلى التشـوّه اللاإنسـاني، وهكذا مما يخلق جـواً غريباً ومتناقضاً نتيجة لمتناقضات الحياة، وهذا مبدأ أساسـي فـي الفكر الشكسـبيري، إضافة إلى حيوية الحيـاة ومـا يقابلها أي تمثيـل الحياة أو الدور الذي يلعبه الإنسـان في الحيـاة، وهذا بالتأكيد له علاقـة بتناقضات الصدق والزيف لدى أولئك الأبطال الذين يلقنون أنفسهم معايشة الحياة، فإما أن يعيشوها من داخلها دون ملامسة ومعايشة جوهرها، وإما يعيشونها بلامبالاة وكأنها شيء نجس. وشكسبير دائماً ما يؤكد بأن الإنسان لا يستطيع اكتشاف ومعرفة جليـة دواخـل الآخر من ملامح وجهه، والملك دنكـن ينفي وجود علم يكشف بهذا الخصوص في حواره التالي:

«الملك دنكن: لا يوجد علم

لمعرفة ما يدور في العقل من ملامح الوجه».

ولكن المفارقة المهمة هنا هي دخول ماكبث مباشـرة، فنشـعر بلذة اكتشـاف تأويل التأويـل لهذا الحـوار، حيث يبـدو وكأن دنكن يقصد شـخصاً قريباً منه لا يعرفه، والذي سـيقتله مسـتقبلاً ويحوله جثة في مستقبل الأحداث.

ومبدأ المفارقة لها دور أساسي في أدب وأسلوب شكسبير الدرامي، ومما يزيد المفارقة متانة هو حوار ماكبث وكأنه بهذا يجيب لاشعورياً ولاقصدياً على ما قاله دنكن حول اكتشافه غموض العقل البشري، مما

يخلق مواجهة خفية بين سـرية القاتـل والضحية، أي بين ماكبث القائد خادم المملكة وبين الملك القتيل المسـتقبلي، فالقاتل المسـتقبلي ماكبث يخاطب ضحيته بكل إجلال وبراءة:

«ماكبث:.....................

وواجباتنا. هي إزاء عرشكم ودولتكم،

وأولادكم وخدمكم، وهي تؤدى كما

ينبغي لها أن تؤدى، بفعل كل شــيء، يضمن سلامة حبنا وإكرامنا لكم».

إنهــا الدواخــل الحقيقية لماكبــث، لكن علينا أن نقلــب الكلمات إلى عكسها تماماً، عندها سينكشــف عمق المرآة المرائية لماكبث الطموح القاتل. ولهذا فإنه مع نفسه وخارج مرآته سيفكر في لغة أخرى:

«ماكبث: أيتها النجوم احجبي أنوارك

لا تجعلي النور يرى رغباتي السود والدفينة،

دعي العين لا ترى ما تفعل اليد. ليقع ما تخشاه

العين، ولا تراه، إلا بعد إنجازه».

وكجواب سري من قبل دنكن على مرآة الشرور والبطولة الماكبثية، فإنه يصف زيارته التي سيقوم بها لقلعة ماكبث والتي سيُقتل فيها:

(إنها وليمةٌ لي).

وليمة الأفعى والزهرة البرية

إنه الدخول المصيري المميت للملك دنكن في وليمة يفقد فيها العقل اتزانه ورجحانه، لتأخذ الشرور وانفلاتها مكانه. وليمة تأتي فيها جميع الأرواح الشريرة، شياطين الانتقام التي تلهب رغبة البشر في القتل والنهب والقسوة فتنسد فيها مسارب الرحمة والشفقة، يغطيها دخان جهنم وظلامها، وليمة يقدم فيها رأس الملك دنكن على مائدته هو بالذات، وهو ينظر مباشرة في عنف المرآة الماكبثية المرائية التي أمامه.

وشكسبير يمهد لها بكلمات ماكبث الرقيقة الفرحة التي يعلن فيها لزوجته الليدي قدوم الملك دنكن للمبيت في قلعتهما لليلة واحدة، لكنها ستكون ليلة طويلة تُقلب فيها موازين المملكة وما يحيط بها، حيث لا يكتفى فيها بقتل ملك وإنما يتبعه قتل النوم في عيون المملكة كلها. فالملك لن يخرج من هذه الوليمة إلى النور مرة أخرى إلا جثة مدماة لتكون وليمة أخرى للدود في القبر، وها هي الليدي تخاطب الملك في سريرتها.

«ليدي ماكبث: لن ترى شمس ذلك الغد

وجهك يا أميري، مثل كتاب، حيث

قد يقرأ فيه الناس أموراً غريبة. وحتى تظلـّل الناس،

فابدُ لهم كما يبدون، رحّب بهم بالعين،

واليد واللسان: ابدُ كالزهرة البريئة

بيد أن الثعبان تحتها. فذلك الذي سيأتي

يجب أن تهيأ له الطبخة. وستترك لي

تدبير الفعلة العظيمة هذه الليلة

فستعطيننا وحدنا، في كل ليالينا وأيامنا القادمة السلطة والسيادة.

ماكبث: سنتحدث أكثر.

ليدي ماكبث تظاهر بالمرح فقط،

إنّ تغيّر ملامح الوجه علامة الخوف دائماً.

واترك لي كلّ الأمور الباقية».

إن أنثى الأنثى هذه الليدي – الأفعى الناعمة التي تملك القدرة على مسك جميع الخيوط، لدرجة توحي وكأنها تمسك بزمام العالم أجمع تحركه متى تشاء. فإنها تطابق القول بالفعل، فهي متأكدة من مستقبل الأحداث (جلوس ماكبث على العرش) لذلك تخطط بهدوء وبرودة أعصاب وقسوة متناهية، إنها ترى مستقبل الأحداث وهي في الحاضر (الآن)، فعند دخول ماكبث عليها لأول مرة بعد رسالته التي من خلالها عرفت الليدي بأن العرافات تنبأن له بالمُلك، فإنها تخاطبه:

«ليدي ماكبث: غلامس العظيم، كودور الكريم وأعظم من

كليهما بما ستحيا به عن قريب».

وهي تعني بأنه سيكون ملكاً عما قريب.

وهنا تخلط الليدي بين الحاضر والمستقبل، أي إنها لا ترى أو لا

تريد أن تؤمن بالحاضر إنما تستعجل الزمن وترى فيه المستقبل أي ترى ما بعد جريمة قتل الملك دنكن وتولي ماكبث للعرش، لأنها في الحاضر تشعر بالمستقبل، واللحظة الراهنة هي لحظة ممتلئة بثلاثة أزمنة هي الحاضر الذي نعيشه، وما وراءه الذي تراه بالرغم من أنه من الصعب أن يكون معلوماً، لكنها تمتلك القدرة على أن تهجسه، ومن ثم الزمن الثالث وهو المستقبل الذي تحسه وتراه وتتمناه أن يأتي بأسرع ما يمكن، إذ فيه يصبح ماكبث ملكاً بعد الجريمة، إنها لحظة راهنة لكن الليدي تجعلها ديناميكية تتحرك فيها جميع الأزمنة.

«ليدي ماكبث: رسائلك حملتني نشوة إلى ما وراء

هذا الحاضر أي لا يُعلم. فجعلت الآن

أحس بالمستقبل في اللحظة الراهنة».

تقول هذا لماكبث وهي تحس نشوة المستدير الذهبي «التاج» فوق رأسها.

وكما ترى اللحظة الديناميكية الراهنة فإنها تحاول أن ترسم سيكولوجية ماكبث من جديد، وكما في حوارها السابق فإن الليدي متأكدة بأن الملك دنكن لن يرى الشمس مرة أخرى، وهذا قرار حاسم من قبلها، لهذا فإن عليها أن ترسم خطتها التي تغلق فيها الدائرة كالأفعى التي تغلق دائرة الكون عندما تضع ذيلها في فمها، لا بد هنا أن ترسم كيف يجب أن يتصرف ماكبث.

عادة فإن وجه الإنسان هو مرآته الداخلية تنعكس عليها أي مشاعر أو أحاسيس، وما يهم الليدي دائماً هم «الآخرون» أي العالم الذي

يحيط بها حتى تظهر بمظهرهم هم، وليس حسب ما تريده مشاعرها وأحاسيسها هي أو ماكبث، وتأكيداً تضيف على المرآة وجه الإنسان الذي يبدو كتاباً من السهولة أن يقرأ فيه الناس ما يُكتب ويُرسم من أحاسيس غريبة إذا كان الإنسان مرتبكاً ولا يعرف كيف يتخفى. وهذه الصفة «الإخفاء» مهمة جداً في قاموس الليدي وماكبث، أن تعرف كيف «تتخفى» هذا يعني أن تعرف كيف «تُمثل»، ويعني هذا أن تعرف كيف «توجد» وجوداً جديداً، وجوداً آخر تحقق فيه دورك الجديد في الحياة.

فإذا كان الإنسان يمتلك مرآته المرائية (وهي نعمة بالنسبة إلى المرائين) إذاً عليه أن يمتلك صفة التمثيل أمام الآخرين حتى يستطيع أن يخفي ما بداخله أولاً، وأن يُقنع الناس المحيطين عكس طويته ودواخله، وفي مسرح شكسبير وفي قصور ملوكه مفردة أن «تتخفى» يعني أن «تخادع»، ويعني أيضاً أن «تمثل». وفي حوار الليدي هنا فإن ما يقوله هنتر أحد شارحي ماكبث، والذي يورده د. صلاح نيازي في مقدمة ترجمة للمسرحية:

«حتى تخادع الناس فاظهر بالمظهر الذي يتوقع أن يراك الناس به»، أي أن تتصرف بالطريقة الاعتيادية وما من أحد سيلاحظك.

وحتى يستطيع الإنسان أن يتخفى عليه أن يستخدم كل أحاسيسه وإمكانياته وملامحه ونبضه، إنها اللعبة التي يجب أن تُتقن بدقة متناهية مادامت هي لعبة الحياة والموت في آن واحد، وإن أي خطأ فيها هو موت بالنسبة إلى الفاعل، ونجاحها هو أيضاً موت بالنسة إلى الضحية، من هنا تأتي خطورتها وكأن الإنسان فيها يسير على حبل رفيع عُلّق على طرفي فوهة الجحيم.

ولهذا فإن الليدي تؤكد على ماكبث أن يرحب بالناس بالعين والوجه واليد واللسان حتى يبدو أمامهم:

«كالزهرة البريئة بيد أن الثعبان تحتها».

هـذه الصـورة التي تحتوي على شـيئين متناقضيـن أو على نبات زهـرة رقيقة وحيوان زاحف قاتل، صورة تحمل أقصى صور العنف إلا أنهـا مناسـبة جداً أو مهمـة إلى دور ماكبث كقاتـل عليه أن يتخفى ليصبـح رقيقاً كالزهرة، عنيفاً كالثعبـان الهائج عندما يلدغ. هكذا ترى الليـدي دور ماكبث وعليه أن يهيئ نفسـه للوليمة، أليسـت هي وليمة الزهرة والثعبان؟ لأنها تعرف بأن الأمور ما بعد هذه الوليمة ـ المقتلة ستمنحها السيادة على كل شيء.

ولكن يجـب أن توفر أولاً أدوات الوصول إلـى هذا، ومنها المرآة المرائيـة وقدرة التخفـي والخداع وأن تعرف كيـف تتحول إلى ثعبان بملامح زهرة، فما يغيّر ملامح وجه الإنسان هو قناع الخوف الداخلي.

النائمون والموتى إن هم إلا صور مرسومة

«الجرس يدعوني.

لا تسمعه يا دنكن، فهو ناقوس

يستدعيك إلى السماء أو جهنم».

أدى التردد الذي أصيب به ماكبث قبل لحظات قتل الملك دنكن إلى استخدام الخيال بحرية متضخمة وإعطاء أهمية، وتجسيداً وتفسيراً لما

يســمعه ليســاعده على تنفيذ القتل الذي تصر عليه الليدي، بالرغم من كل التبريــرات التــي وضعها ماكبث أمامها وأهمهــا كون الملك دنكن إضافــة إلى أنه ابن العم، فقــد منحه الكثير من الألقاب والهبات. إلا أن الليدي تعرف جيداً أن أي قرار إذا ما نفذ حتى النهاية ينقلب كل شــيء إلى ضده.

لهذا فإن ماكبث يجب أن يجد تبريرات أخرى نفســية وفيزيولوجية واســتحضار لحظات الحقد والكره والغضب الذي كان لدنكن سبباً في اســتثارته، حتى يساعد ماكبث للإقدام على المقتلة، فعندما يسمع نعيق البومة كأنه النحيب، وناقوس الكنيســة يطــرق في روحه، فإنه يعرف بأنهمــا رمزان للموت، وهذا ما يســاعد على هدوئه النفســي، فناقوس الكنيسة يتحول بالنسبة إليه إشارة من السماء تدعو إلى قتل دنكن، وإنها هي التي تســتدعيه لترســله على حد ســواء للجنة أو لجهنم. وستتكرر هذه الإشارات كثيراً بحيث يكون للخيال دوره الفعال في إنجاز ماكبث للقتل.

إن ليلــة المقتلة ســتكون طويلة وعنيفة وقاســية ليــس على ماكبث وإنمــا أيضــاً على الليــدي وعلى الجمهــور أيضاً، وســنرى بعد قليل هــول ما يجري فيها من فظائع تشــارك فيها الطبيعــة كاملة. وها هي الليدي كمهندس للموت تعد كل شــيء بإتقان، فهي التي تهيئ خنجري الحارســين وتدميهمــا وتعطيهما مخدراً في نبيذهما لأنها تؤمن بشــكل مطلــق بضرورة موت دنكن الذي ســاعدتها مظاهر الطبيعة أيضاً في تنفيذه كما تعتقد هي.

فالبومــة التــي نعقت تعتبرها الليــدي قارعة الناقــوس للمحكومين

بالمــوت، لأولئك الذين ســيعدمون، والناقوس أيضــاً هو رمز للموت، وهذا كله يحفز الليدي إلى أن تراقب بدقة وتشـرف على إنجاز المقتلة بأســرع وقت، لذا عليها أن تضع خنجر الحارسين بعد أن تدميهما بدم دنكن في حزامهما حتى يُتهما بالجريمة.

إن الجو الذي يسيطر على فضاء الحدث هو الارتباك وقوة الخيال فــي تضخيم الأشــياء والأوهام وعدم التركيز من قبـل ماكبث والليدي بالرغـم مـن أنها تتظاهـر أمام ماكبــث بالهدوء، الارتبــاك.. وتداخل الأصوات في داخل ماكبث أدى به ألا يعي بأنه صرخ بعد الجريمة:

(مــن هناك.... من هناك) وســمع أصواتاً أخرى مرتبطة مباشــرة بجريمته وتأثير عذابها الديني. والليدي ســمعت البومة تنعب والزيزان تصيــح فاعتبرتهما رمزاً إلهيــاً مضافاً لتبرير الجريمــة. وحتى يتأكد ماكبث من صدى مشــاعره يسأل عمّن ينام في الغرفة المجاورة وترد الليدي بأنه دونالبين فقط،

ولا تذكر اســم ملكولم الابن الأكبر للملك والوريث الشرعي للحكم (ولا نعرف ما هو الســبب لتجاوزه)، والذي ينام بذات الغرفة مع أخيه ومن الممكن هو الذي صرخ في الحلم، ولكن يمكن القول: بما أن الملك قُتل قبل قليل وماكبث ســيصبح ملــكاً إذاً فالوريث للحكم ملكولم يعتبر مقتولاً لاشــعورياً أيضاً، أو أنها ارتبكت فنســيت من ينام حقاً، إلا أنها بعد ذلك ستتذكر بأن (هناك اثنين معاً في الحجرة) طبعاً كل هذا يعتبر صدى خيالياً للجريمــة التي حدثت ووهماً بالرغم من أنه حقيقة، فعادة ما تتضخم التخيلات في لحظات الخوف.

ولكن الأصوات التي ســمعها ماكبث أثنــاء وبعد الجريمة هي التي

ستشكل رعباً مستقبلاً له. والكلمات التي سمعها هي كلمات ذات طابع دينـي تتبرأ من الذنوب وتدعو للرحمـة، وهي في حقيقة الأمر دواخل ماكبث تتضخم في خياله. حيث تردد صدى واقعي في داخله بأن ما قام به هو (جريمة اغتيال)، وأنه هو الذي صرخ في داخله، ولكن بصوت مسموع (رحمتك يا رب)، ولهذا فإن الليدي تحاول أن تخرجه من هذه الحالة.

(لا تتعمق في التفكير في ذلك) هكذا تقول له أو تأمره برقة.

إذاً كل هذا هو صدى أفكار ماكبث وارتباكه، وخوفه هو الذي دفعه إلى عدم التلفظ بكلمة (آمين)، إنه لا يستطيع لأن الدم في يديه وجريمته تمنعـه من أن يتلفـظ ويطلب الرحمة بالرغم من حاجته الماسـة إليها، ولهذا توقفت بين شفاهه ولم تخرج.

ولكن الصوت الداخلي الذي سيشـكل موتيفاً مرعباً سـيتكرر دائماً في مستقبل الأحداث، والذي سمعه يصرخ في داخله بعد الجريمة وهو صوته الداخلي لا غير:

«لا نوم بعد اليوم

لقد قَتَل ماكبث النوم».

وهذا الصوت بقي يسـمعه ماكبث طويلاً بعد جلوسه على العرش، وهو هنا يشخص حالته الداخلية عندما يكرر أمام الليدي:

«أمير غلامس قتل النوم، لذا أمير كودر

لن ينام أبداً، ماكبث لن ينام بعد اليوم».

هذه الكلمة هي التي ستؤدي إلى الجنون لكل من في القلعة، وهذا هو ما تحاوله الليدي التخفيف من فعل الجريمة، وتحاول أن تعيد تماسك ماكبث الداخلي:

«إنك تفكك قوتك النبيلة، حين تفكر

في الأمور بعقل عليل جداً، امضِ، خذ ماء،

وأزل هذا الشاهد الوسخ عن يديك».

ولا يمكن هذا لأن كل بحار العالم الواسعة لا يمكن أن تطهر يديهما، إنه دم سيحوّل البحار كلها إلى لون أحمر، وكذلك الزرع الأخضر إلى أحمر قانٍ، سيتحول العالم إلى عالم بمخلوقات دموية، وبالرغم من هذا فإن الليدي تشعر بالعار إذا حملت قلباً شديد البياض من الرعب والخوف. إن الليدي تشعر بفشل مهمتهما لأنهما لم يقتلا الحارسين، ولكنها خافت أن تجبر ماكبث على الرجوع لقتلهما، إذ هو لا يجرؤ على العودة مرة أخرى لمكان الجريمة خوفاً من أن يتخاذل، والليدي تعتبر هذا مزعزعاً لقرارهما أو تصميمهما فتأخذ الخنجرين وهي تؤكد له بأن:

«النائمون والموتى، إن هم إلا صور مرسومة».

ويجب أن تصبغ وجهي الحارسين وخنجريهما بدم الملك دنكن، وبهذا فإنها وجدت أن تتهمهما بالقتل.

لكن صدى خيالات ماكبث شكلت له قلقاً سيلازمه حتى الموت، وشكسبير أعطى أهمية لهذا الجانب للجريمة، فأشرك الكثير من الوسائل والأصوات الطبيعية وغير الطبيعية للتعبير عن بشاعتها،

لدرجــة أن خيولاً تفقأ عيون بعضها، والخيالات الشـيطانية تخرج من كهوفها الخفية فتتجســد أمام البشــر والريح. حُطمت المداخن وانتشــر نواح غريب في الفضاء وأخذ الصراخ خوفاً من الموت شـكلاً مرعباً. وحتــى تغضب الطبيعة من جريمة الليلة الماضية، فإن البوم ظل ينعق حتــى الفجر، إنــه طير الظلام ينبــئ بفوضى رهيبة للكــون كله، وإن الأرض أصيبــت برجفة وإرتعشــت بل زلزلت، والليلــة كانت طويلة ومرعبة لدرجة أن لا أحد يعي بأن مثيلتها مرت سابقاً، إنها ليلة شرسة وفظة. ليلة مروعة بالنسبة إلى ماكبث والليدي، سواء في القلعة أو في خارجها.

نعــم كانــت ليلة شرســة، لأن الطبيعة قد غضبت أيضــاً، وكما هو أسـلوب شكســبير البنائي فإن صدى الحدث الشــاذ للطبيعة وقوانينها كجريمــة القتل هــذه تدفع به لأن يمعــن بتضخيم الخيــالات المرعبة، فإضافة إلى ما ذكرناه فإن «روص» في المشهد الرابع حيث يؤكد هو وشــيخ آخر بأنهما لم يريا عنف وبشاعة هذه الليلة في حياتهما، لدرجة أن جميع الساعات المخيفة والغرائب المذهلة التي حدثت سابقاً تعتبر لا شيء إزاء ما حدث ليلة القتل، فالسماوات اضطربت بسبب بشاعة فعل الإنســان، ولهذا فإنها تهدده وتحول الحياة إلى مســرح دامٍ، لدرجة أن الليل المظلم خنق النهــار وقبر وجه الأرض، وفيها جنّت المخلوقات، فالصقر ينقض على البوم، وخيول دنكن توحشــت وفلتت من مرابطها وتمــردت على طاعتها للبشــر، ومن ثــم أكلت بعضهــا بعضاً، وهذه صورة فيها الكثير من القسوة والعنف التي تعبر عن الفوضى المنظمة التي حدثت في هذه الليلة، والتي أدت إلى جريمة تسلم العرش.

لقد عبر شكسبير كما هو عهده بدقة بارعة عن رعب هذه الجريمة

في صورة جسدتها مخيلة الشخصيات المأزومة، والتي تتحرك وسط جنونها، وهي تسير نحو الهاوية في عنفها وفوضى حياتها المنظمة، مما أدى إلى تماسك البناء الدرامي والأسلوبي.

وعندما تُكتشف جريمة موت الملك في الصباح، وحتى يقطع ماكبث أي طريق للشك، فإنه يتهم الحارسين فيقتلهما، لأنه لم يتحمل رؤيتهما بعد الجريمة، وأن هياجه وحبه العنيف للملك دفعاه إلى القتل:

«ماكبث: اندفاع حبي العنيف تخطى العقل الذي أراد أن يوقفه».

وقد ربط شكسبير هنا بين الحب والعنف، وبالرغم من تناقضهما إلا أنهما متماسكان في هذه اللحظة الشرسة، لأنهما يتخطيان العقل الذي يحاول أن يمنع الحب كعاطفة جياشة، ويمنع العنف كمشاعر هائجة قاسية.

ولنر الآن هل يمكن لسؤال مكدف لماكبث، لماذا قتل الحارسين؟ أن يتناسب مع ما قدمه ماكبث من تبريرات للقتل؟ حيث لا يمكن للإنسان برأي ماكبث وهو في داخل مرآته المرائية أن يسيطر على مشاعره وأن يكون حكيماً وهو في لحظة ذهول من هول ما يرى، وأن يكون معتدلاً في تصرفه وهو في لحظة هيجان وغضب، ولا يمكن لأي إنسان أن يكون موالياً في احترامه أو حبه للملك القتيل ويقف حيادياً، لا يمكن له أن يجمع كل هذا، ولهذا فإن اندفاع الحب الممزوج بالغضب لا بد أن يتجاوز الحكمة وضبط النفس عندما يعلم بأن الجريمة فاقت الحدود، لأن الملك قُتل فيها وهو نائم، إنها طعنات الدمار والخراب الذي سيحل بالمملكة، ولهذا فإن السبب هو الحب الذي يكنه ماكبث للملك، إضافة إلى جرأته على إعلان الحب هو الذي دفعه إلى قتل

الحارسين، وهكذا يوهم ماكبث نفسه ويخدعها. فهل هذا تحويل لمسار الاتهام؟ أم أنه دلالة قاطعة على اتهام ماكبث بالجريمة، لأنه بهذا أراد أن يطمس أية علامة تُدينه؟

بالتأكيد إن أي عاقل لا بد أن يدين ماكبث، وهذا شيء يعرفه الجمهور، لكن كيف يُفسر هذا من قبل الشخصيات الأخرى أو من قبل أولاد الملك وخلصائه.

من الوهلة الأولى فإن أولاد الملك الأكبر مالكولم والأصغر دونالبين يشكان في الأمر، بل إنهما متيقنان بأن هناك مؤامرة يقودها ماكبث، وما يثبت هذا بالنسبة إليهما هو قتله للحارسين، ولكن لماذا هما مرتبكان وخائفان من أن تلصق الجريمة بهما؟ وكيف تأكدا من إمكانية الغدر بهما أيضاً؟ من قبل القتلة:

«حيث أجَلنا المتربص بنا في كل ثقب صغير

قد ينتفض ويقبض علينا؟ لنهرب

ليس هنا مكان سفح الدموع الحقيقية».

وبدلاً من الاجتماع مع ماكبث والقادة الآخرين لبحث أمر قتل والدهما الملك يفضلان الهرب، أحدهما إلى إيرلندا والآخر إلى إنجلترا. وحتى وإن يبدو الأمر كونه حلاً شكسبيرياً بسبب صغر سنيهما لتولي العرش لأكبرهما، إلا أني أرى بأن هنالك ارتباكاً ما في البناء الدرامي في هذه النقطة، إذ كيف يمكنهما أن يتخليا عن حقيهما، أليس من المنطقي أن يرث مالكولم العرش حتى وإن كان الأمر يبدو وكأنه مؤامرة من قبل ماكبث، وإن كان الوريث صغيراً عادة ما يعين

وصـــيّ للعــرش؟ مما يزيد الأمــر غموضاً هو أنـهمــا يهربان دون أن يعرفا مسببات الجريمة، إنما كان مرشدهما ودافعهما للهرب هو أنـهما اعتبرا الأمر مؤامرة من قبل ماكبث، وأن السهم القاتل انطلق ومازال يحوم، وعليهما أن يتفاديا هدفه الذي قد ينغرز في جسديهما وهما على حــق بهذا الحذر، ولكنهما وريثان لعرش والدهما، لهذا فإنهما يفضلان ســرج خيلهما للهرب، ولكن كيف يتخليان عن كل شيء؟؟ بالتأكيد فإن هروبهما سيثير الشبهات ويبعد الشك عن ماكبث.

وبالرغم مــن هذا يبدو الأمر وكأن الجميع قد خطط لهذه الجريمة، فحتى المخلصون للملك يشتركون في الاجتماع الذي يدعو له ماكبث.

«ماكبث: دعونا نرتد بســرعة ما يليق بالرجال ونجتمع في القاعة معاً.

الجميع: موافقون».

وليمة أخرى للزهرة والثعبان

في تســارع الأحداث بعد جريمة القتل فإن ماكبث وبسرعة متناهية يدفــن جثــة دنكن في مدافن أســلافه في (كولــم كيل) ويُتــوّج ملكاً في «شــكون» العاصمة القديمة لاسكتلندا كعادة تنصيب الملوك، لذلك فإن الليدي تصبح هي الملكة وحارسة العرش، بل أفعى الإمبراطورية التي تســهر ولا تنام لحماية عرشها، وفي المشــهد الثاني من الفصل الثالث فإن الليدي أول ما تسأل الخادم وهي قلقة:

«ليدي ماكبث: هل غادر بانكو البلاط؟».

وهو سؤال ليس غريباً عنها، لأنها تعرف قلق ماكبث من بانكو فهو شريكه في التنبؤات، ولكنه سيتفوق على ماكبث لأنه سيلد الملوك، إنها قلقـة من هذا أيضاً، ولكنها أكثر قلقـاً من حزن وعزلة واكفهرار وجه ماكبث دائماً فتحاول من جديد أن تهندس له سـيكولوجيته بعد الجريمة من خلال أسلوبها الذي تؤكد من خلاله أن:

«الأمور التي لا شفاء لها،

يجب ألا يكون لها اعتبار، ما وقع قد وقع»[53]

وما يقلق ماكبث يقلقها فهي شريكته وحارسة عرشه، وهو الآن قد جرح الأفعى، التي تقف في طريق عرشـه، بمقتل دنكن ولم يقتلها لأن بانكو مازال حياً، لهذا فإنه خطط لقتله

حتـى لا يلـد الملوك الجدد، ولكـن ما يهم الليدي هو الشـعور بلذة الانتصار:

«ليدي ماكبث: ما من شيء فزنا به، كل شيء ضيعناه

إذا ما تحققت الرغبة بدون أن تجلب السعادة».

هكـذا تؤمـن هذه الليدي المفكـرة وأنثى الأنثى. ولهـذا فإنها تدعو ماكبث من جديد لأن يزيل عنه رداء الكآبة مادام هو الآن على العرش، وتدعوه لأن يجعل من وجهه قناعاً لقلبه فيرد عليها:

«ماكبث: آه، رأسي يمتلئ بالعقاب، يا زوجتي».

وقبل هذا الوقت كان يتمتم في دخيلته فرحاً:

«ماكبث: لقد قضي الأمر، إن صعود روحك يا بانكو

إذا نشدت السماء، فلتنشدها هذه الليلة».

وفي الوليمة التي أقامها ماكبث فرحاً بالتاج، عليه أن يكون الزهرة البريئــة التي يسـكنها الثعبــان، إنها تبدو بريئة لكنهــا تلدغ بلا رحمة، ولكن ماكبث منذ بدء الوليمة كان مرتبكاً وكأنه يتوقع أن يحدث شــيء ما، إذ كان يفكر في أن بانكو لم يحضرها، لأنه سـيكون في السـماء، ولكن في اللحظة التي يتأسف فيها بعدم حضور بانكو حتى الآن:

«ماكبث: لكان فخرُ بلادنا الآن تحت هذا السقف

لو أن شخص بانكو الكريم حاضر بيننا».

ولكنه يزداد ارتباكاً بل رعباً عندما يخبره القاتل بقتل بانكو وهروب ابنه فليانس فيهمس:

«ماكبث: أما الآن، فإني محشور، محصور، محتبس،

تكبلني لجوج المخاوف والشكوك».

«أما الأفعى التي هربت

فمن شيمتها إذاً أن تولد السم مع الزمن،

وإن تكن الآن بلا أنياب».

يدخل شبح بانكو فيتحول ماكبث إلى خرقة في مهب ريح عاتية أمام رجالات الدولة، وخاصة عندما يدعوه لينوكس أن يجلس على كرســي بانكو الفارغ بالنســبة إليه، أما بالنسبة إلى ماكبث فإنه رأى شبح بانكو يجلس على كرسيه المخصص دائماً.

إنه مشـــهد شكســبيري في قمة المعاصرة وفي غايـــة الإبداع، ففيه الكثير من المعاني والتأويل البصري. فيغيب ماكبث في ضعف لامتناهٍ عندمـــا يرى شـــبح بانكو الدامي وخصلات شـــعره المدمـــاة، وفي هذه اللحظة يكون ماكبث فقط الثعبان، ولا يستطيع أن يكون الزهرة البريئة ليخفي كل رعبه، فهو يرى ما يرعب الشـيطان في وجود شـبح مدمى وسط الوليمة.

وبالرغم من أن الليدي حارســة العرش تريد أن تخفف من المشهد، وتبرر سلوك الملك ماكبث أمام ضيوفه من قادة المملكة، فتخبرهم بأنها نوبة ســرعان ما تزول وتوبخ ماكبث على هذا السلوك، وتؤنبه بأنه لم ير ســوى كرســي بانكو الفارغ فيرجوها أن ترى هذا الشـبح الدامي، وهــو في حقيقة الأمر كرســي فارغ. وما يرعــب ماكبث أن المقتولين الآن يقومون كأشباح من جديد:

«ماكبث: لقد جاء زمن

كان المرء فيه إذا انسفح مخّه يموت

وفي ذلك نهاية له. غير أنهم اليوم يقومون ثانية

وفي رؤوسهم عشرون جرحاً قاتلاً».

وعندما يصحو من خوفه يحاول أن يغيّب نفســه بالخمر ويشــرب نخــب الذي يخاف من شــبحه أي (بانكو)، ويدعــو الجميع مبتهجاً لأن يشــرب نخبــه، لكنه يكــون مضحكاً عندما يدخل الشــبح مــرة أخرى فيهاجمه:

«ماكبث: اذهب اغرب عن بصري، فلتخفك الأرض».

مما يضطر الليدي إلى إنهاء الوليمة، وتدعو الضيوف إلى المغادرة وهـــي تعرف كما يعــرف ماكبث، بأن الدم لا بــد أن يطلب الدم، وهذا الإقرار هو الذي سيشكل علاجاً لخوف ماكبث وقلقه الدائم.

ولكــن هل ســينقذهما النوم الذي يطلبانه كحاجة ملحة للنســيان، أم همــا مازالا فتيين في الجريمة ولا يعرفان كيــف يخبئان الثعبان تحت براءة الزهرة؟

ملاكي الحارس إزاءه مهين

دفع الخوف والقلق اللذان سيطرا على ماكبث تماماً، وخاصةً خوفه من بانكو – أن يكون هو أباً للملوك كما تنبأت العرافات – إلى أن يلجأ من جديد إلى العرافات ليستجلي الأمر، كما هو مجسد في النص، لكني أرى بــأن العرافــات هن كوابيس يقظته يتــردد صداها من كثرة تفكير ماكبث بمشاكله الواقعية أو النفسية، لأن كل ما تخبره به العرافات هو مكمــن مخاوف ماكبث، فهو هنا يخاف مــن غدر وتمرد مكدف ويقلق مــن بانكو خوفاً من أن ينتقل الحكم لســلالته، ولهذا فإنه يتعمق بمرآته الداخلية التي من خلالها تتشكل كوابيس يقظته، ولكنها كوابيس مجسدة صوريــاً ودراميــاً، والصور التي يراها ماكبث هــي أفكار قلقة تؤرقه كثيراً وتجعله يراها متجسدة أمامه.

ولهذا فإن تفســير الناقد والباحث ولســون نايــت للصور أو الرموز التي تجسدها له العرافات!! هي رموز مرتبطة بفعل ماكبثي (فالصورة الأولــى هي رأس ماكبث مقطوعاً، والطفل يرمز إلى مكدف وقد انتزع قبل أوانه من رحم أمه، والطفل الثالث يرمز إلى مالكولم الذي ســيأمر

جنوده بقطع الأغصان وحملها أمامهم في زحفهم على قلعة ماكبث)[54]

وبالرغم من أن ماكبث يصف الرأس المسلح الذي يراه في أحلام يقظته بالقوة المجهولة أو الملاك المجهول إلا أنه، في الحقيقة فإن هذا هو أحد مخاوف ماكبث ذاته، فكثرة التفكير تؤدي إلى تجسيد الأشياء ورؤيتها، فيجيبه ماكبث ويبدو فرحاً:

«ماكبث: لقد حدستَ ما أخشاه من خطر بدقة».

وما هذا إلا صداه الداخلي بدأ يراه ويسمعه.

وفي الصورة الثانية تتجسد أفكاره عن مكدف بصورة طفل دامٍ، لذا فإنه يدعوه لأن يكون دموياً وجسوراً وحازماً، وهذا جانب مهم لأن إحساس ماكبث بحجم الجرائم والمجازر التي ارتكبت تجعله يشعر بنوع من التردد، أو أنه يجب أن يكفّ عن هذا، ولكن أفكاره الأخرى تخيفه وتدعوه إلى أخذ الحذر والاستمرار بطريق الدم حتى وإن يؤدي إلى دم آخر من أجل أن يحمي نفسه في شرنقته، والشيء المهم في حوار الطفل الدامي الذي هو أساساً فكرة دامية كجزء من سوداوية ماكبث وخوفه:

«اضحك واحتقر

قوة أي رجل، فما من أحد ولدته أم

سيؤذي ماكبث».

ولهذا فإن جواب ماكبث وأفكاره الداخلية هي ليعش ماكبث مادام ليس هنالك خوف على وجوده، إذ كل البشر ولدوا من رحم أمهاتهم، فلا يوجد ذلك الذي يشكل خطورة على حياته.

ولكن سوداوية ماكبث تجعله يشك حتى في أعمق أفكاره، وإذا آمن بأن هذا ما يتمناه أن يكون، فإن قلقه وكآبته تدفعانه إلى الشك في مثل هذه الحقيقة، لهذا فإنه سيجعل اليقين يقينين ويضمن الوعد هذا ويوقف شكوكه، فيقرر قتل مكدف حتى وإن لم تكن هناك أي خطورة منه حتى:

«ماكبث: أقول للخوف الشاحب القلب أنت تكذب

وأنام رغم الرعد».

إذاً القلق وعدم النوم يعذبان ماكبث كثيراً، ولكن حتى يطمئن أكثر فإنه يسمع صداه الداخلي أو أمنياته التي تجعله ينام بلا قلق، والتي تتجسد أمامه كطفل على رأسه تاج وفي يده شجرة: فيؤكد أمنيته النهائية التي يحلم بها، ويؤكد إحساسه الداخلي بأنه أقوى الرجال وهو الملك الذي سيخلفه ملوك من صلبه لأن:

«ماكبث لن ينحدر أبداً، إلى أن تأتي

غابة (برنام) العظيمة

إلى قلعة (دنسينان) العالية لتحاربه».

فيخلق ماكبث لنفسه وهماً بأنه قوي ولا يمكن أن يُقتل أو يهزم مادامت غابة برنام في مكانها لا تقتلع، وسيعيش دورة الزمن المعتادة.

لكن القلق يعاوده مرة أخرى فيتذكر بانكو، ويبدأ الخوف فتتجسد أفكاره من جديد على شكل موكب لثمانية ملوك، والملك الأخير في يده مرآة ويتبعهم شبح بانكو الدامي، وها هو ماكبث يصرخ به:

«تاجك يحرق مقلتي باللمعان».

وتأكيداً على قلقه مرة أخرى يخاطب ماكبث الملك الثاني بأن شعره يشبه شعر الملك الأول، ويعني خصلات شعر بانكو الدامية التي أرعبته يوم الوليمة الملكية بعد تسلمه العرش.

وتتعمق الصور أكثر لترينا حقيقة الدواخل العميقة لماكبث وقلقه، حيث إن المرآة التي يحملها الملك الثامن تعكس صوراً لملوك يحملون كرات التتويج الذهبية وصولجانات رمزاً للدول التي يحكمونها.. إنه مشهد مرعب حقاً، بل هو يتميز بسرياليته الكابوسية التي تعكس أعماقه الخفية المجسدة لهؤلاء الملوك الذين يحسبهم ماكبث ذرية لبانكو، وهو يتقدمهم مبتسماً بشعره المضفور بالدم القاني المتخثر ويؤشر إليهم. وهذا ما يؤكد دواخل ماكبث وكوابيس يقظته في أن ذرية بانكو سيرثون العرش.. وعندما تتبخر أفكاره التي تتجسد على شكل عرافات أو أشباح أو ملائكة مجهولين يستنجد بهم كعادته، فإنه يسأل لينوكس الذي يدخل عليه...

«ماكبث: هل رأيت إخوان القدر؟

ليونكس: لا سيدي.

ماكبث: أما مررن بك؟

لينوكس: لا سيدي أبداً».

وهذا يؤكد ما ذهبنا إليه من أن كل هذا كان أفكاراً كابوسية وأحلام يقظة في مخيلة ماكبث، ومما يزيد قلقه هو ما يخبره به لينوكس بهروب مكدف إلى إنجلترا، فيلعن ماكبث نفسه لأنه تأخر في قتله قبل أن يهرب.

«ماكبث:.............

الفكرة الخاطفة لا يلحق بها شيء

إلا تنفيذها في التوّ. منذ هذه اللحظة

سيكون ما يدور في رأسي من فكرٍ

هو ما تقوم به يدي من عمل، رأساً».

إن كوابيس يقظته وقلقه يدفعانه أيضاً لأن يتخذ قراره بقتل عائلة مكدف، وزوجته وأطفاله، ويُنفذ هذا بمجزرة بشعة. إن الشعور باليأس الوجودي يؤدي إلى كآبة تخلق لها حرية تدميرية قاتلة للآخرين.

مجد الدنيا... فكاهتها ولغزها

إذا كان ماكبث مصاباً بهوس المؤامرة والعدوان الخارجي الذي يخاف منه ويقلقه، بسبب وجود أعداء داخل المملكة وخارجها يعدون للهجوم عليه، مما يؤدي به إلى الشعور بالعدوان الخارجي، فإن ليدي ماكبث مصابة بهوس إعادة تكثيف وتداخل ما ازدحم في الذاكرة من جرائم قامت بها هي وماكبث، أو علمت بها وصمتت، مما يجعلها تشعر بالخوف من العدوان الذاتي الداخلي المرتبط أيضاً بالشعور بالعدوان الخارجي أي من الذاكرة وتزاحمها فيؤدي إلى الخوف من عدوانية الذات، وحتى تمتلك ذاتها وتكاملها الذاتي، فإن تضخم الذاكرة هذا يؤدي إلى ممارسة حرية العدوان على الذات من خلال الكآبة، مما أدى هذا بعد ذلك إلى انتحارها. إذاً ليس هنالك جنون وإنما ما يسميه طبيبها باضطراب عقلها، يمكننا أن نطلق عليه اضطراب الذاكرة الغارقة في

كوابيس اليقظة التي تذكّرها بشتى جرائمها هي وزوجها، وبالتأكيد فإن هذا يؤدي إلى الشعور بالكآبة نتيجة لليأس من الوجود كله.

وإذا تمعنـا جيداً بأقوالهـا التي تكررها، لأنها تقلقها فسـنرى بأنها أقوال متماسـكة تـدل بوضوح على ذلك القلق الجحيمي بسـبب ذاكرة الماضـي، فهي لا تنسـى مجزرة عائلـة مكدف التـي حرضت عليها وجعلـت زوجها يفكر بطريقـة جديدة، فإذا هرب مكـدف فإن زوجته وأطفالـه موجـودون في قلعة فايف، ولهذا فإنها تذكرها وتسـأل: (أين هي الآن؟).

وهي تعلم جيداً بأنها قتلت، إنها الذاكرة التي تلح عليها.

فالذاكرة تشكل رعباً حقيقياً لهذه الليدي القاسية والصلبة والحديدية. إنها الذات المنخورة داخلياً وكآبتها التدميرية تجعلها أكثر هشاشـة من غصـن يابس، فمازال دم الملك دنكن بين أصابعها، مما يجعل ذاكرتها تلحّ عليها أن تطهر يديها وتغسـلهما من الدم، لأنه الشـاهد الوحيد دون لسان، فرائحته نفاذة وهو شاهد سري كخيول الليل الخفية لا يزول أبداً، بل إنه يثقب ذاكرتها بعنف ويجعلها تائهة تسـير في نومها والسائرون في النوم كالموتى لا يشعرون لكن يمكنهم أن يقوموا بأي فعل:

«ليدي ماكبث: مازالت هنا بقعة».

هكـذا تتمعن الليدي بيديها مرعوبـة، وحقيقة الأمر فإن بقع الدم لا تنتهـي ولا تختفي وهي تتحول إلى ذاكرة قاسـية وغير رحيمة تجعلها تخـاف الظلام، الـدم يتبع الدم، جريمة تتبع أخرى، مما أدى إلى تراكم بقـع الدم فـي يديها.. وهـا هي خيول الليـل الخفية تهجـم مرة أخرى وتذكرهـا بليلـة الجريمة الأولى حين اتفقت مـع ماكبث على أن يكون

رنين الجرس هو إشـارة لبدء تمزيق جسـد الملك في فراشـه، والآن تتذكر هذا الرنين الذي يقلقها.

ففـي تلك الليلة كانت تريد وبسـرعة إنهاء المهمـة، لذلك ضربت الجـرس مرتيـن لتأمر ماكبـث وتخبره بأن الوقت أصبح مناسـباً، إنه يشـكل الآن جحيماً بذاته... وإذا كانت تـرى بأن ماكبث كان بطيئاً في الشروع بالقتل لأنه خائف ولفظ جملة:

(جهنـم مظلمة) والليـدي تكررها الآن من جديد، لأنها تشـعر بأن كيانها يلتهب وسـط جهنم، وقد كانت آنذاك تدين ماكبث ولا تصدق أن يكون المرء جندياً ويخاف، أما الآن فإنها خائفة لدرجة الموت. ولأنهما امتلـكا حرية القتـل منذ بدء الجريمـة الأولى، فإن ثلاثة أشـياء تثقب روحهـا، حيث تذكرها خيـول الليل الخفية عندما تهجـم على ذاكرتها وهي:

دم الملك دنكن الذي يغرقها كموجة بحر دامٍ، ويداها اللتان لا يمكن تنظيفهمـا من الدم، وخوف ماكبث فـي ليلة الجريمة التي تحولت الآن إلـى خوفها هـي مما يؤدي بها أن تذكره دائماً بـألا يخاف لأن الموتى الذيـن قتلـوا أمثال بانكو وغيـره لا يقومون مرة أخـرى، فتدعوه إلى الفراش مهووسة.

«ليدي ماكبث: إلى الفراش، إلى الفراش، اسمع قرعاً على

الباب، تعال، تعال، تعال، تعال،

أعطني يدك، سبق السيف العذل، إلى الفراش،

إلى الفراش، إلى الفراش».

تسير هائجة وهي تهذي حتى تتخلص من ذاكرتها التي ستقودها خيول الليل الخفية نحو حتفها.

وها هو الإيقاع الشكسبيري بكل وضوح يسبق هوسها، وكأنه تعبير حاد وقاس عن الانتحار الذي ستختتم الليدي حياتها به، إنه إيقاع القيامة الشكسبيرية.

الجحيم والقيامة الشكسبيرية

يصف الناقد كولمب نص ماكبث بأنه (صور معركة خاصة في حرب كونية شاملة، وأما ساحة المعركة ففي روحي ماكبث وزوجته)[55]

ومن خلال الكثير من الإشارات نستطيع أن نقول بأن شكسبير في ماكبث أراد أن يعالج قيامة جحيمية لمعركة ذاتية ماكبثية، حرباً شملت الجميع، وبالتالي أدت إلى فوضى وعنف منظمين.

لنتابع الآن كيف صنع شكسبير قيامته أو جحيمه الخاص، ففي هذه القيامة استخدم الكثير من الوسائل اللغوية والبصرية، فهو لا يكتفي بما ذكرناه مثل السقطة الوجودية للبطل والكآبة التدميرية وعذابات الذاكرة وازدحامها بشتى جرائم الماضي، وإنما أشرك الألوان التي تؤدي إلى تشوش الذهن وتعبر عن هذه القيامة، فأصبحت الليدي تخاف من ألوان معينة، وماكبث لا يجعل من اللون الأبيض هو اللون المحبب أو الذي يرمز للهدوء والتطهير، بل أصبح يتطير وينفر منه ويكرهه، كما في حواره مع الخادم في المشهد الثالث/ الفصل الخامس. وقد امتدت هذه القيامة لا لتشمل روح ماكبث وزوجته الليدي فحسب، وإنما لتشمل البلد المريض بأكمله، مما دفع بالكثير من المخلصين للبحث

عن ذلك الدواء الذي ينقذهم متشفعين بالتضحية من أجل التطهير من هذه الآثام التي ألمت باسكتلندا.

وأصبح اللون الأبيض بالنسبة إليه رمزاً للخوف أيضاً وها هو يوبخ خادمه الأسود على أن يغير من لون وجهه الأبيض (بسبب الخوف) وخديه اللذين كالكتان، فيدفعان الناظر إلى الخوف، فيتمنى أن يأمر بشنق جميع الذين يتحدثون عن الخوف.

وبالتأكيد فإن اللون الأحمر يتكرر دائماً بسبب كثرة الجرائم والقتل، لدرجة أن هذا اللون هو الطاغي على جميع أحداث ماكبث، فهو لون الجريمة وجهنم والقيامة الشكسبيرية، وهو جحيمه الذي يعاقب فيه أبطاله، وهذا كله جعل من ماكبث الملك القائد يجفل من أي صراخ يسمعه، ولكنه كأي دكتاتور يخدع نفسه دائماً بكلمات التظاهر عكس حالته النفسية:

«ماكبث: لقد أطعمت ألواناً من الرعب حتى شبعت

والهول الذي تعودته أفكاري القاتلة

لن يستطيع أن يجفلني بعد مرة واحدة».

ولكنه سيرتعب كثيراً قبل المقتلة من شيئين يشكلان هول الجحيم الماكبثي والقيامة الشكسبيرية وهما: زحف غابة بيرنام وولادة مكدف غير الطبيعية، إذ تتحول الأشجار من خضرتها وجمالها كجزء من جمال الطبيعة إلى رماح قاتلة ضد ماكبث فلا يصدق هذا، ويحاول أن يخدع نفسه فيتذكر نبوءة العرافات، لكن الأمر الذي أمامه هو الواقع بعينه، بالرغم من أنه مازال متيقناً بأن السيف أو الرمح القاتل بالنسبة إليه هو رجل لم تلده أم طبيعياً.

وهنـــا يرتعب أكثر عندما يعلم بأن الســر الآخر ســينهي رعبه في الحياة، ذلك السر الذي يعلنه مكدف:

«مكدف: فلتيأس من سحرك، ودع الشيطان الذي كنت في

خدمته دائماً يخبرك بأن مكدف شق خديجاً من

بطن أمه.

ماكبث: اللعنة على ذلك اللسان، الذي أخبرني بذلك.

لقد أضعف الجانب الأفضل من رجولتي».

ومـــا تبقى ليــس مهمـــاً لنهاية المأســاة، أعنـــي قتل ماكبــث، فهذا يعتبــر خلاصاً له مــن جحيمه ومــن القيامة الشكســبيرية التي جعلت مــن المتناقضات في داخل البطل هي جحيمه، ويتمثل هذا كما أشــرنا ســابقاً في متناقضات مثل الظلام والنور، والنشاز والتناغم، والمظهر والواقع، والزيف والحقيقة، والذات النقية والمرآة المرائية.

إن التكــرار اللغوي أو الحركي أو تكرار الحدث يشــكل جزءاً من القيامـــة والجحيــم التي فرضها شكســبير، فهنالك الكثيــر من الكلمات تتكرر في حوارات مختلفة في ماكبث، فهي ليســت فقط لتأكيد المعنى وإنما هي بالدرجة الأولى لخلق هذا الجحيم، وبالتأكيد فإن هذا التكرار يــؤدي إلى تكــرار الإيقــاع، فتتحول الأصــوات المتكــررة إلى إيقاع جحيمي وكأنها طبول الموت.

فقــد تكرر الــدق على الأبواب أو التصويت بالأبــواق المتكررة أو سماعها وكأنها تطير في الريح، وتكرر ناقوس الكنيسة، سواء في الليل

أو النهار، ونعيق البوم تكرر كأنه النحيب وغيره.

وبالتأكيد فإن كل هذا يغني ما نود قوله في هذا الجانب.. إنها أحلام وكوابيس يراها الأبطال الشكسبيريون في جحيمهم الخاص الذي يسمعون فيه صدى لضحكاتهم السود كعبث وسخرية من الكون، بالرغم من أنهم قتلة في الكثير من الأحيان، وكأنهم يؤكدون كما مفستوفوليس في فاوست رائعة غوته:

«حيثما نحن، هناك الجحيم،

وحيثما الجحيم، هناك علينا أن نكون».

وإن الكثير من الكلمات التي تستخدمها الليدي ماكبث هي كلمات وصور مرتبطة بالظلام والدمار والموت والقتل المجاني والدعوة إلى العنف، من أجل الوصول إلى هدفها، وهو تأكيد ذاتها أو بطولتها الأنثوية وسقطتها الوجودية.

فالليدي هي محركة لكل شيء، وهي وراء حقيقته، جعلها فرحها برسالة زوجها حول لقائه بالعرافات، وكذلك ما نقله الرسول لها بقدوم الملك دنكن للضيافة عندهم لليلة واحدة، كما جاء في المشهد الخامس من الفصل الأول، أن تستنجد بكل أدوات الشياطين ومكنونات الجحيم من أجل تحقيق هدفها وقيامتها التدميرية في القتل والغدر، ومن ثم وضع التاج الدموي على الرأس المشتعل جمراً.

إنها تستدعي أعتى الأرواح الشيطانية لمساعدتها، وتطلب حتى من الغراب أن يبحّ بالنعيب ليفرحها بوصول دنكن أو يؤكد شؤمه بضرورة موته... فهو وكذلك أرواح الانتقام الشيطانية صانعة المذابح

التي تدفع البشر للاغتصاب والنهب والقتل وشتى ضروب القسوة والجشع.

تطلب من كل هؤلاء أن يساعدوها لتمتلئ قسوة، وأيضاً أن تساعدها على أن تنزع عنها رقة الأنثى، لأنها تريد أن تبدل حليب الأنثى بعلقم سام، وأن تسد أي مسرب للشفقة، إنها تريد أن تتلفع بالليل الكثيف ودخان جهنم حتى لا تراها السماء فتمنعها من إنهاء مهمتها، عندما تطلب منها أن تكفّ، إن كل هذا هو صور وإشارات الجحيم الماكبثي.

وبالتأكيد فإن عدم النوم الذي يصاب به ماكبث والليدي أيضاً والكثير من اللوردات، أولئك الذين جعلهم حظهم إما أعداء لماكبث فيقلقهم الغدر ليلاً، وإما تحت إمرته فيخافون باستمرار من تقلباته وغدره بهم، وعدم النوم وغيره من أساليب التعذيب الجسدي والروحي التي يتعرض لها أبطال شكسبير جميعهم بمن فيهم أبطال كوميدياته، كل هذا يشكل الجحيم بعينه الذي تؤسسه القيامة الشكسبيرية لهؤلاء الأبطال.

هناك نقطة أخرى قد تبدو عكس الجحيم والقيامة الشكسبيرية، وهي عندما تحدث أي جريمة أو فعل ضد العدالة الإنسانية يحدث ما ينبه لها أو خلق وسائل لإيقاظ الآخرين من النوم أو من الغفلة، من أجل منع حدوثها، كما في حالة الدق والقرع العنيف على باب القلعة مرات متكررة في ليلة المقتلة، وفي اللحظة التي ينتهي فيها ماكبث والليدي من قتل دنكن كما في المشهد الثاني من الفصل الثاني، ويستمر الدق على الباب بعنف حتى يستيقظ البواب الذي كان ثملاً طوال الليل، هذا الدق والقرع العنيف يبدو وكأنه بداية لحظة القيامة عند اكتشاف جريمة قتل الملك دنكن.

ويعمق شكسبير الحدث شعرياً وإيقاعاً بصرياً من خلال حوار مكدف وهو يدعو لرؤية الجريمة، فربط بين بشاعتها وقدرة ميدوزه في الأساطير الإغريقية التي تحيل من ينظرها إلى جماد، كذلك سيتحول من يرى بشاعة الجريمة إلى حجر من الدهشة والرعب، إن تسارع الإيقاع هنا ليس فقط في الكلمات، وإنما في الصور أيضاً وهي صور بشعة عادة:

«مكدف: اقتربوا من الحجرة، وحطموا أبصاركم

بمرأى ميدوزه جديدة – لا تطلبا إلي الكلام،

انظرا، ثم تكلما أنتما

(يخرج ماكبث ولينوكس)

أفيقوا، أفيقوا،

اقرعوا جرس الدير – جريمة وخيانة

انفضوا عنكم ناعم النوم هذا، مزيف الموت،

وحدقوا في الموت نفسه، انهضوا، وانظروا

صورة يوم القيامة الكبرى – مالكولم، بانكو

قوموا كما من قبوركم، وسيروا كالأطياف،

لتشاهدوا هذا الهول. (ناقوس يقرع)».

وعندما تدخل الليدي تتظاهر بأنها استيقظت للتو.. تسأل لتستجلي

الأمر عن سبب الاضطراب هذا فتسمع تأكيد مكدف:

(سيدنا.. مليكنا قد قتل)

فترد الليدي: ماذا أفي دارنا؟

وهذا السؤال الذي يبدو بريئاً يدل على ارتباكها ومن السهولة إدانتها به، وهي في حالة من التظاهر والارتباك، إذ يعني هذا السؤال أو الجملة المرتبكة بأنها موافقة على قتل الملك بشرط ألا يكون في دارها، لكن الآخرين كانوا في حالة من الارتباك والفوضى بحيث لم ينتبه أي منهم إلى مثل هذا، وهم فسروا سؤالها بمعنى أن قلعة ماكبث منيعة ومحصنة ومحاطة بالحب للملك والمملكة فكيف يجرؤ أحد ما على مثل هذه الجريمة.

ومما يزيد ارتباكها أنها شعرت بما قالته بعد ذلك فتهرب من الموقف بأن يغمى عليها متظاهرة بأنها لم تستطع أن تتحمل هول الجريمة، ولكنها بعد أن تسمع ما يسعدها باعتراف ماكبث بقتل حارسي الملك لعدم تحمله رؤيتهما، تستعيد وعيها من جديد.

وكما هو واضح فإن ماكبث بهذا أراد أن يطمس الحقيقة وأي شهود آخرين، حتى وإن لم يشاهدوا أي شيء لإغراقهما بالسكر. وسؤال مكدف إلى ماكبث حول سبب قتل الحارسين كان مرعباً، والأخير لم ينسه أبداً في مستقبل الأحداث:

«مكدف: (إلى ماكبث) لمَ فعلت ذلك؟».

إنه سؤال أرعب ماكبث وأربك الليدي فلجأت إلى الإغماء.

إنه الجحيم الذي يستعر في دواخل هذه الشخصيات وسط قيامة كان البواب يملك إحدى مفاتيحها كما أشـرنا سابقاً، قيامة استطاع شكسبير مـن خلالهـا أن يعبر عن حرب كونيـة، لا نوم للجميع فيهـا.. يقودها دكتاتور نذل بكل معنى النذالة الأخلاقية والسياسـية، قائد كان شـريفاً فتحـول إلى نذل حسـب توصيـف الناقد كينث ميـوار بجملته المهمة: (ريتشارد هو النذل بطلاً، أما ماكبث فهو البطل الذي أصبح نذلاً).

إن هـذا النذل أسـس لدولـة العنـف والفوضى المنظمـة ومجانية الموت، هذا النذل قتل النوم وحاول أن يشرك الجميع في جريمته، وأن ينتقم من أصحابه الذين رفضوها مادام هو يعتقد بعبث الحياة، إذ تعني:

(حكاية يحكيها معتوه

ملؤها الصخب والعنف

ولا تعني أي شيء).

* * *

الـهوامش

1 – ألارديس نيكول – المسرحية في الأدب الإنجليزي – ترجمة عبدالمسيح ثروة – بغداد 1980.

2 – المصدر السابق، ص 10 – 120 – 121 – 107.

3 – المصدر السابق، ص 107 – 120 – 121.

4 – فرجسون – فكرة المسرح – ترجمة جلال العشري – دار النهضة العربية القاهرة. 1964.

5 – فكرة المسرح، مصدر سابق – هامش ص 194. للمترجم جلال العشري.

6 – فكرة المسرح، مصدر سابق، ص 196.

7 – نفس المصدر، ص 198.

8 – نفس المصدر، ص 19.

9 – المصدر السابق، ص 10 – 120 – 121 – 107.

10 – المصدر السابق، ص 10 – 120 121 – 107.

11 – المصدر السابق، ص 10 – 120 – 121 – 107.

12 – المصدر السابق، ص 10 – 120 – 121 – 107.

13 – وولفجانج كليمن. تطور الصور الشعرية عند شكسبير.

14 – المصدر السابق.

15 – المصدر السابق.

16 – المصدر السابق.

17 – المصدر السابق.

** ويستطيع فنان المسرح وبالذات المخرج المعاصر أن يعتمد على هذه الوسيلة بشكل إبداعي متكامل من أجل الوصول إلى الرؤيا الإخراجية البصرية.

18 – وولفجانج كليمن تطور الصورة الشعرية عند شكسبير. مصدر سابق.

19 – نص مسرحية هاملت بترجمة جبرا إبراهيم جبرا. دار القدس – بيروت. ص 28.

20 – المصـــدر الســـابق، ص 37. وقد اعتمدنا هذا النص بترجمـــة جبرا إبراهيم جبرا في جميع الاستشهادات.

21 – فرنسـيس فرجســون – فكرة المســرح، ترجمة جلال العشــري، مؤسسة فرانكلين القاهرة، 1964 مصدر سابق.

22 – كليمن – تطور الصورة الشعرية، مصدر سابق، ص 178.

23 – جون دوفر ولسون، ما الذي يحدث في هاملت.

24 – كليمن. الصور الشعرية. مصدر سابق.

25 – فرجسون – فكرة المسرح – مصدر سابق.

26 – فرجسون فكرة المسرح – مصدر سابق، ص 207.

27 – فرجسون – المصدر السابق، ص 230.

28 – الماء والأحلام – دراسة عن الخيال والمادة – ترجمة د.علي نجيب إبراهيم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت 2007.

29 – المصدر السابق.

30 – آرثر رامبو. الآثار الشعرية، ترجمة وشرح وتعليق كاظم جهاد، منشورات الجمل.

31 – كاظم جهاد – آرثر رامبو. الآثار الشعرية.

32 – نص هاملت، صفحة 41.

33 – نص هاملت، صفحة 106.

34 – نص هاملت، صفحة 137.

35 – نص الملك لير، صفحة 18.

36 – المصدر السابق.

37 – المصدر السابق، صفحة 23.

38 – المصدر السابق.

39 – Soren Kierkegaard His – life – His works

40 – ريتشارد الثالث، ترجمة عبدالقادر القط.

41 – مقدمة مسرحية ماكبث، ترجمة جبرا.

42 – ماكبث، ترجمة جبرا.

43 – أ.س. برادلي. التراجيديا الشكسبيرية، ص 11، مصدر سابق.

44 – الكآبــة حالة من الحالات المرضية لدى الإنســان يغلب عليها أبعاد الحزن الممزوج أحياناً بكآبة شــديدة. ومرضى الاكتئاب لديهم دافع قوي على الانتحار بعد أن يكون هنالك إحســاس شــديد بالضيق وعدم القدرة علــى الاحتمال ونفاد الصبر، وعندمــا يكون غارقاً ومستســلماً فلا يرحب بمناقشــة مشكلاته أو البحث عن حلول لها. والتخلص من الحياة هو الخيــار الوحيد الأمثل بالنســبة إلى المرضى من هذا النوع، حيث يتعمق الإحســاس بعدم أهميــة الحيــاة وعدم وجود أي قيمــة لها. وليس هناك أي أمل في المســتقبل. فيتم الانتحار كنوع من أنواع العدوان الداخلي الذي يرتد إلى الذات.

45 – تكمن أهمية فلسفة سورين كيركغارد باعتبارها فلسفة لإعادة وعي الذات من جديد. لأنه من السهولة أن يفقد الإنسان ذاته، فهذا لا يثير ضجة كبيرة (قياساً لو فقد الإنسان ساقه أو ثروته أو زوجته)، لكن من الصعوبة أن يقوم الإنسان باسترداد ذاته من قلب المسببات التي تحاول تهميش حياة الفرد، بمعنى أن يختار الإنســان أن يكون إنســاناً من جديد. وهذا يتطلب وعياً وجهداً كبيرين، لأن الذات الواعية هي الذات التي تقوم بنضال شــاق لمعرفة نفســها، بعكس الذات غير الواعية، فإنها تبذل جهداً متعمداً لنســيان نفســها وســط ضجيج العالــم. إن هــذا الوعي يعني النظر من خــلال الذات، لذلك فإن كيركغــارد عدل من مبدأ ســقراط الشهير (أيها الإنسان اعرف نفسك) إلى (أيها الإنسان اختر ذاتك)، وهذا يعني أن أختــار ذاتي بوعي وهي في شــرعيتها الأزلية من أجل أن تصل إلى خلاصها وســعادتها الأبدية عند اعتمادها الكلي على المطلق. وهذا هو الاختيار الإيجابي في حياة الذات.

لقد بذل كيركغارد جهداً شــاقاً في دراســة العوامل الأنطولوجية التي تكون الذات البشرية، حتى يتوصل إلى الإجابة عن السؤال الذي طرحه على نفسه وهو: كيف يمكن للإنسان أن يكون إنساناً؟ أي كيف يمكن للإنسان أن يختار ذاته؟

وبكل وضوح يجيب، أن على الإنســان أن يكــون مؤمناً، وأن يعتمد اعتماداً كلياً على الله، بهــذا فقط تكون له القدرة على امتلاك ذاته واســتردادها مــن جديد. لكن كيف تمتلك الذات وعيهــا؟ وهــل لها القدرة على حرية الاختيار؟ إن هذا الســؤال الذي يورده د. أمام اعتماداً على كيركغارد يفترض الإشــارة إلى مراحل تطور الذات البشرية، حيث يؤكد بأن هنالك ثلاث مراحل لتطور الذات الفردية في علاقتها بنفسها وبالعالم ويسميها كيركغارد

(مراحل الوجود الثلاث الكبرى:

1 – المرحلة الحسية الجمالية المباشرة – والحسية التأملية.

2 – المرحلة الأخلاقية.

3 – المرحلة الدينية.

إن كيركغارد يضعنا دائماً أمام خيار واحد، إما أن تختار ذاتك بوعي وإما أن تضيع.

وهــذا يعنــي عليك أن تختار بين أن تعيش في المرحلة الحســية الجماليــة، والتي يعتبرها مرحلــة دنيــا من الحيــاة ينغمس فيها الإنســان بالحياة الحســية، أو أن يرتقــي إلى مرحلة

أعلــى هــي المرحلة الأخلاقية، أي أن يلتزم فيها الإنســان بالقانون الأخلاقي، أو أن يعيش في المرحلة الدينية التي يصبح فيها الإنســان واعياً فــي اختياراته، لأنه يعي ذاته ويعرف خلاصه.

في المرحلة الحســية الجمالية المباشــرة: يعيش الإنســان في اللحظة الواهنة من أجل اللذة الحســية وحدها، ولهذا فإنه يضيع في بيئتــه الطبيعية أو الاجتماعية دون أن يمتلك الوعي الذاتــي، أي لا يكون «روحاً واعية» ولا يمتلــك إرادة اتخاذ القرار، وهو بهذا لا يعي ولا يعطي أهمية لالتزاماته الأخلاقية والدينية. والإنسان في هذه المرحلة أما أن يكون طفلاً أو شــاباً، بمعنى أنه لا يمتلك ذاتاً واعية أو حرية اتخاذ القرار وينســاق إلى إمكانياته الطبيعية المحدودة وغير الواعية.

وقد يكون الإنســان كبيراً في الســن لكنه يبقى في المرحلة الحسية المباشرة عندما لا يعمل على استرداد ذاته من جديد.

إن ضيــاع الذات في عالم الحس فقط يجعلها تؤكــد جانباً واحداً من عوامل مكونات الذات الأنطولوجية وهو جانب المتناهي.

واعتبــر كيركغــارد «دون جــوان» ممثلاً حقيقياً لهذه المرحلة الحســية المباشــرة، ولكن الــذات أحيانــاً تمر بلحظات نضج فكري ينتقل فيها الإنســان إلى شــطر آخر من المرحلة الحسية، أقصد الحسية التأملية أو الفكرية، وتحتاج الذات فيها إلى أن تدرك نفسها على أنها «روح»، أي ذات فاعلــة، لكن هذه الــذات تغرق في الفكر التأملي المجرد دون أن يتحول هذا الفكر إلى فعل حياتي، لأن الإنســان هنا يمتلك فهماً شــاملاً وموضوعياً ومعرفة بكل الظاهرات ومشــكلات العالم، لكنه لا يمتلك المعرفة والوعي بذاته نفســها، حيث إن الذات هنا تتبخر وهي تتأمل مشكلات بعيدة عن وجودها الذاتي، وتهرب من اتخاذ موقف أخلاقي محدد. وقد أكد كيركغارد بأن فاوســت يعتبر ممثلاً لهذه المرحلة التأملية الفكرية. وعندما تفــرق الذات في هذا الجانب فإنها أيضــاً تؤكد عاملاً واحداً هو اللامتناهي أي (الإمكان – الخيال – الفكر المجرد).

وبمــا أن المهمة الأساســية للــذات في وجودها العيانــي هي المحافظة علــى التوازن بين العوامل الأنطولوجية لتكوين الذات الحقة فإننا نجد أن هذه المرحلة الحســية بشطريها هي تأكيد عدم التوازن، ويؤدي هذا إلى أن تقع الذات في المرض الروحي بلا وعي. إن تحقيق الفعل الحياتي يحتاج إلى قرار من قبل الذات، والذي يعبر عن فرديتها وفاعليتها في الحياة، فعندما تمتلك الذات القدرة على اتخاذ قرارها حينذاك تنتقل إلى «المرحلة الأخلاقية».

إن هــذه المرحلة لا تعني الالتــزام بأخلاق وضروريات المجتمع أو المجموع، وإنما تعني الالتزام الباطني الداخلي للذات تجاه مسؤولياتها واختياراتها هي.

إذاً فــي هذه المرحلة يقوم الإنســان باختيار ذاته، ومن ثــم امتلاك القدرة على اتخاذ القرار (أي الوعــي المتعمــد)، والاختيــار الذاتي يفترض أن الــذات موجــودة أولاً كذات تمتلك

إمكانياتهــا المعطاة لها من الطبيعة، لكنها غيــر موجودة بوصفها وعياً ذاتياً، وامتلاك هذا الوعي يؤكد أن الإنســان أصبح له معرفة بذاته. لكن معرفة الإنســان لذاته أولاً ليست هي النهايــة، بل تــؤدي بالنتيجة إلى ظهور الذات الأخرى. واختيار الإنســان لذاته يعني قبول المســؤولية تجاه الــذات، ويعني أيضاً الاعتراف بتجاوز الــذات الموجودة أصلاً إلى ذات واعية، وهذا يعني أن الإنسان يختار ذاته أخلاقياً.

إن الســبب الأساســي في الانتقال إلى المرحلة الأخلاقية هو الملل أو الضجر، أي الشعور بالملــل من ضياع الذات أما في الاســتمتاع الحســي الخالص، أو في حيــاة التفكير التأملي الخالص فتســقط بالملــل، لهذا تبدأ الذات بالتفكير في ضــرورة الالتزام والخروج من هذا الملل يكون عن طريق التهكم، أو الســخرية من هذه الحياة المملة الرتيبة الخالية من القيم والمثل العليا.

والــدور الإيجابي للتهكم هو أن يخلق في داخل الإنســان اهتماماً بوجوده الأخلاقي، فيعمد إلــى تحقيــق التزاماته الأخلاقية ليســت اللحظية، بل الأبدية، فلا يعني الحب بالنســبة إلى الرجل الأخلاقي هو حب النزوة كما في المرحلة الحسية، بل يصبح الحب في الزواج حباً أبديــاً ويتحــول إلى واجب أخلاقي. إذاً المثالية الأخلاقية هنا تنبع من داخل الذات وحاجتها في أن تصبح ملتزمة أخلاقياً.

وبالرغــم من أن الاعتراف بــالله موجود لدى الرجل الأخلاقي، لكنــه متحد مع «الواجب الأخلاقي»، أي إن الإنسان هنا لا يمتلك التمايز بين الله والنظام الأخلاقي، التمايز بين الله ككيــان مســتقل وبين العالم، بين الله والذات، وبمعنى آخر عــدم معرفة الذات في الاعتماد الكلــي علــى الله، وهذه نقطة ضعف أساســية في هذه المرحلة وتــؤدي إلى اضطراب في توازن الذات. إذاً الذات تحتاج إلى مرحلة جديدة تحقق فيها خلاصها ووجودها، أي مرحلة الوعي الكامل بالمطلق وهي «المرحلة الدينية».

إن حقيقتــي هي أن أختار ذاتي المؤمنــة الواعية، إذاً خاصية الوجود هي الاختيار، أي أن أختار ذاتي ولا أختار شــيئاً آخر. ولهذا ليس هنالك وجود حقيقي إلا وجود الذات أمام الله، ولا يمكــن للإنســان أن يحقق هذا ما لم يعش في حالة قلــق متواصل، لكن الإيمان هو قلق وسكينة، وليس هنالك أي اختيار دون قلق. أن تقلق معناه أن تعود إلى باطن ذاتك من أجل أن تختارها وتكون لها علاقة متكاملة بالمطلق بالله.

وعنــد معرفة الإنســان بطبيعة العلاقــة مع الله، وليس مــع العالم (لأن العالم نســبي) يبدأ الإنسان بالانشغال بسعادته الأبدية أو خلاصه.

ولهذا فالإنسان المؤمن هو الذي يكون علاقة مطلقة مع الله، وفي نفس الوقت يكون علاقة نسبية مع المخلوقات، والعالم. ومن خلال الاتجاه المطلق نحو ذات المطلق، تحاول الذات أن تمتلك وعيها وأن تصبح ذاتاً حقة. ولهذا فإن الذات هنا تمتلك قدرة التمايز بين الواجب الأخلاقــي والواجب نحو الله. فالإنســان المؤمن هنا يعتقد بأن الأمــر الأخلاقي الحياتي لا

بد أن يؤجل (لأن الأخلاق هي بضاعة بشـرية) بسـبب علاقة مطلقـة أو غاية مطلقة هي العلاقة بالله.

لكن المهمة الأساسية مرة أخرى، هي أن تنزاح الأخلاق نفسها عن مركز الصدارة نهائياً لتصبح نسبية وتحل محلها غاية أعلى هي غاية مطلقة بمعنى ما يريده الله من الذات.

ويمثل هذه المهمة لدى كيركغارد ما يسـميه «فارس الاستسـلام» الذي يطلقه على النبي إبراهيـم عندما طلب منه التضحية بابنه. إن اسـتعداد الإنسـان المؤمن في أن يسـمع فقط صوت الله وينفذ أوامره دون نقاش هو إذعان كامل يعلن الإنسـان فيه استسـلامه واعتماده الكامل على الله، بحيث يتخلى نهائياً عن أشـياء العالم. وهنا يعترف الإنسـان بأنه لا يستمد وجوده من ذاته الخاصة أو العالم وإنما يستمده من الله.

لكـن الاستسـلام اللانهائـي لأوامر الله هـو المرحلة الأخيـرة من الإيمان وليـس الإيمان ذاته، لذلك يحتاج الإنسـان إلى خطوة أخرى حتى يتحول (فارس الاستسـلام) إلى (فارس الإيمان)، وهذا يقوم بالهجر الكامل للعالم والاتجاه إلى الله – أي اتجاه الذات نحو خلاصها – بمعنى أنها تتحول إلى ذات لاهوتية. وهذا يعني أن الذات تتجه إلى تكاملها وتفردها. ولا يتم هذا إلا في الديانة المسيحية كما يفترض كيركغارد.

إن العوامـل الأنطولوجيـة لتكوين الـذات ترتبط ارتباطـاً جلياً فيما بينها، فـإذا حدث أي اضطـراب فـي هذه العلاقـة، أو إذا رفضت الـذات علاقتها بالمطلق وعـدم قدرتها على وعي هذه العلاقة فإنها ستعيش حالة من الشيزوفرينيا وتقع في أمراض روحية مثل اليأس والقلق. إذاً ما هو مفهوم كيركغارد لهذين المرضين هو:

إن اليأس مرض روحي شامل، أي إنه يصيب البشر جميعاً، وهو «أعدل قسمة بين الناس» وبالرغم من أن اليأس يميز الإنسان عن الحيوان، إلا أنه هلاك أبدي، إنه موت في الحياة.

واليـأس هنـا لا يأتي مـن مصدر خارجي، كما هـو مفهوم عادة. وإنما يعني أن الإنسـان يقـع في اليأس، لأنه ييأس من إصلاح ذاتـه، بإنقاذها من تلوثها الواقعي والارتقاء بها إلى السـمو.. إلى الغايـة المطلقة. إنه ييأس من هذه الذات التي تصبـح عبئاً عليه، يود القضاء عليها لأنها ليست الذات الواعية بعلاقتها بالمطلق.

واليأس ظاهرة موجودة لدى البشر، سواء كان الإنسان على وعي به أم لا. لأن الإنسان في حالة اللاوعي باليأس لا يستطيع أن يشعر بنفسه (كروح) أي ذات واعية. وأن الذي ينقذنا مـن اليأس هو اليأس ذاته الذي يكون إنكاراً مطلقاً للذات المتنافية. وإننا لكي نختار الأبدي لا بد أن نيأس من ذواتنا غير الواعية.

وقد ينغلق الإنسان على ذاته كما هي (أي الذات المتنافية)، وبهذا فإنه يختار أن يكون يائساً كلياً وهنا يصبح اليأس ضد الله.

والأمر الحاسـم في عـلاج اليأس هو الإيمان، أي بمقدار ما يكون الإنسـان غير واع بالله فإنه لا يعي ذاته الفعلية.

إن اليــأس بمعنــاه الدفين هو رفض الإنســان أن يكــون ذاتاً أصيلة، أي إنــه يرفض القيام بمحــاولات شــاقة نحو اســترداد ذاته من جديد، وهــذا الرفض في ألا يكــون ذاتاً حقة هو الخطيئة التي تخلق عدم التوازن والاضطراب، واليأس في جوهره بالضبط هو القيام بهذا الرفض، إنه محاولة الانتحار الروحي، إنه الشيزوفرينيا الأبدية.

إذا كان اليأس يرتبط بالفشل في قدرة الذات الحقيقية على رفضها تكوين علاقة مع المطلق، فإن القلق يسبق الخطيئة ويرتبط بالحرية.

إن القلق ينشأ نتيجة لتعرف الذات إلى حريتها في تحقيق قدراتها التي يمكن أن تتحقق من خلال حرية الذات وهي تتخذ القرارات. فكلما تعمق الإنسان في إدراك حياته رأى وجوده وهماً وآمن بأن حياته بلا معنى، ولا يمكن أن يصل الإنسان إلى التعمق بذاته إلا من خلال القلق الذي يسبب له دواراً.

إذاً القلــق مرتبط بالــروح التي تعني الذات أو الحرية، فإذا ما قــل وجود الروح قل وجود القلق. والحرية تتضمن في الكثير من الأحيان حالة من التمرد، لأن الحرية هي القدرة على الاختيار، فإذا كنت حراً في الاختيار، فهذا يعني أن في قدرتي اختيار الشر أيضاً. إذاً هناك ارتباط بين القلق والحرية أو بين القلق والاختيار.

إن القلــق كالدوار لأن القلق هو حرية يكتشــف فيها الإنســان عمق الهوة الشاســعة أمامه فيعتريه شــيء من الدوار، تماماً كما يصاب الإنســان بالإغماء إذا نظر إلى هوة ســحيقة فيســقط فيهــا بعد أن يفقــد توازنه، كذلك يقع الإنســان بالخطيئة بســبب دوار الحرية. لكن الإنســان عندمــا يأثم لا يتخلص من القلق، بل يتضاعــف لأن الخطيئة لا تتوقف بل تتكرر باستمرار ويزداد القلق مع تكرارها.

إن علاج القلق هو القلق ذاته، كما أن اليأس هو علاج اليأس، إن القلق في الذات يولد ذلك الشعور الجديد، أي ذلك القلق الجديد، قلق يطهر الجوّ، ولن نستطيع أن نتخلص من القلق اللامتناهــي إلا بإيمــان لامتناهٍ. وإذا كان القلق هو الذي قادنــا للخطيئة وجعلنا مذنبين فهو نفسه الذي سيقودنا إلى الإيمان ويعيد إلينا البراءة، ولهذا فإن كيركغارد يفترض أن المقابل للخطيئــة ليس هو الفضيلــة وإنما هو الإيمان. ولكن إذا كان الإنســان يخضع إلى الجبرية الإلهية فكيف يمكن له الاختيار الحر؟!

46 – أ.س. برادلي – التراجيديا الشكسبيرية، ج 2، ص 133.

47 – نفس المصدر، صفحة 34.

48 – نفس المصدر.

49 – المصدر السابق، صفحة 135.

50 – أ.س. برادلي. التراجيديا الشكسبيرية، ج 2.

51 – المصدر السابق.

52 – تطور الصور الشعرية، ص156.

53 – ماكبث ترجمة د. صلاح نيازي، اعتمدت في الكثير من الأحيان – إضافة إلى ترجمة جبــرا إبراهيــم جبرا – على ترجمة د. صلاح نيازي التي تبــدو لي بأن الكثير من معانيها أكثر وضوحاً من الترجمات الأخرى.

54 – يحذره من بانكو.

55 – في مقدمة مسرحية ماكبث، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا.

المحتويات

من خلال إمكانية التلاعب وتبادل الأدوار، تتكشف أخطر أساليب ووسائل التدمير والخراب والتآكل الذي يعم حياة الإنسان ووجوده وماهيته بل الوجود كله، مما تزيد أسباب الموت، وينطبق هذا على الكثير من الأمم والشعوب في لحظة معاناتها من الأزمات والحروب، وأيضاً عندما تكون سلطاتها غير شرعية. وإذا أمعنا النظر في كل هذا نستطيع أن نقول بأنه يشكل جانباً من العنف والفوضى المنظمة، مما تفرض دراسته حسب مفهوم نقدي وتحليل بصري - سيميائي مبني على السقطة والقناع والمرآة المرائية بعيداً عن التحليل السيكولوجي الذي تحول إلى كليشة لتحليل أبطال المرايا المرائية مثل ياجو وريتشارد الثالث وماكبث وليدي ماكبث ولير وبولونيوس ويوليوس قيصر أو بروتس وغيرهم.

دائرة الثقافة والإعلام الشارقة